The Library
of the
University of North Carolina

MUSIC LIBRARY

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

783.5
R74c

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00023165361

This book is due at the MUSIC LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold, it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RETURNED	DATE DUE	RETURNED
FEB 25 2005			
JUL 08 2009			
JUN 12 2009			

El Canto Mozárabe

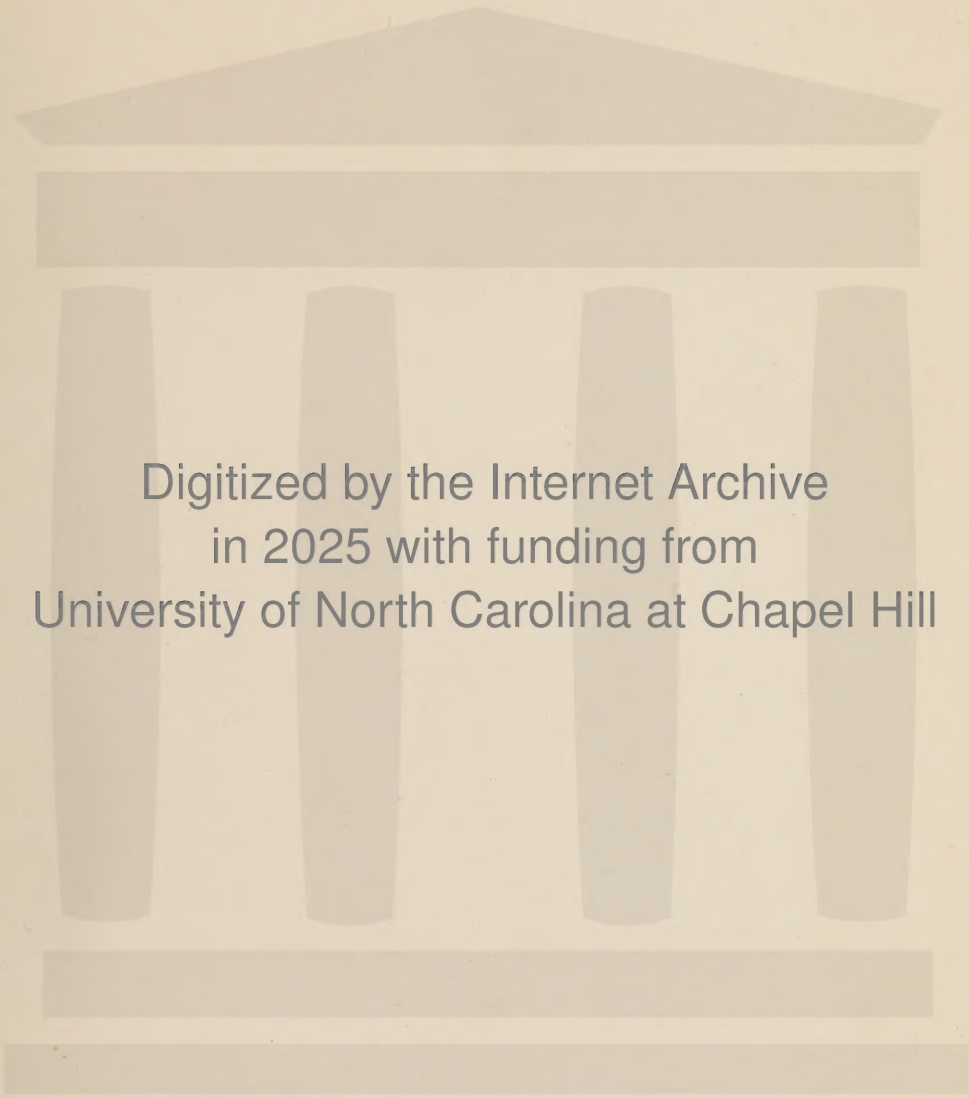
Estudio histórico-crítico
de su antigüedad y estado actual

por

Casiano Rojo y Germán Prado
monjes de Silos, O. S. B.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
1929

UNIVERSITY LIBRARY
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/elcantomozrabees00rojo

EL CANTO MOZÁRABE

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO
DE SU ANTIGÜEDAD Y ESTADO ACTUAL

BIBLIOTECA CENTRAL

PUBLICACIONES

DEL

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

V

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
1929

El Canto Mozárabe

Estudio histórico-crítico
de su antigüedad y estado actual

por

Casiano Rojo y Germán Prado
monjes de Silos, O. S. B.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
1929

El presente trabajo fué premiado en el Certamen que en 1926 celebró la Academia de Artes y Ciencias Históricas de Toledo, con ocasión del Centenario de la Catedral primada

Puede imprimirse.

FR. LUCIANO SERRANO, abad de Silos.

Abadía de Silos, 12 de marzo de 1929.

Imprenta de la Casa Provincial de Caridad : Montalegre, 5 : Barcelona

PRÓLOGO

La liturgia mozárabe es un rito occidental; no se puede hoy día sustentar la tesis contraria con argumentos de valía. Venido de Roma, y plantado primeramente por los *Siete nuncios* o Padres apostólicos, fué arraigando en la Península ibérica y adquiriendo pujanza, de modo que la misa y el oficio estaban ya bien organizados antes de san Isidoro. Consta por los Concilios hispanos, que dan por viejos ciertos de sus ritos y oraciones litúrgicas. Los Padres de la Iglesia goda pondrán especial empeño en acrecentar el acervo litúrgico primitivo, pero cuidándose de respetar el fondo antiguo y de no innovar nada, a menos de exigirlo así las circunstancias, cual sucederá con el rito de la inmersión bautismal, que de triple se convertirá en simple, en esperanza de que este cambio pueda ser remedio oportuno contra la peste del arrianismo.

El rito hispanogótico o mozárabe es probablemente succedáneo del primitivo de Roma, según afirma, con pleno convencimiento, el mismo dom Férotin al fin de su fecunda carrera de especialización litúrgica mozárabe. Lo cual no impide la irrupción de elementos extraños bizantinos, galicanos, ambrosianos, benedictinos y hasta irlandeses, ya que antiguamente, lejos de pensar substraerse al exterior, se procuraba más bien acrecentar el repertorio litúrgico con cosas de fuera.

El pueblo visigodo había sido inducido al arrianismo por su obispo Ulfilas, que llegaba imbuído de civilización bizantina. Por otra parte, la España del sur estuvo poblada durante un siglo de una nutrida colonia bizantina que, llamada en su auxilio por Atanagildo, después vino a estorbar en nuestro suelo. Además, era muy frecuente el intercambio de ideas y de relaciones entre la Península y Constantinopla, habiendo hecho largas excursiones al Oriente varones tan eminentes como Leandro de Sevilla, Juan Biclarense, Martín de Dumio y otros muchos. Así se explica cumplidamente toda esa larga serie de elementos bizantinos del rito mozárabe.

Milán era un emporio en el Occidente, sobre todo después de haber alber-

249472

gado en su seno a san Ambrosio y a la corte imperial : de ahí que a su obispo Simpliciano le considerase el primer Concilio toledano como a un segundo papá. Este prestigio de Milán fué causa de que pasaran al Himnario mozárabe los himnos ambrosianos y otros elementos que fuera difícil precisar, por estar todavía en ciernes este linaje de estudios. El mismo canto litúrgico hispano, a lo que puede rastrearse por ciertos leves indicios, ostenta giros parecidos a los del milanés.

Habíase hecho tributaria de la galicana a nuestra liturgia; pero, habiéndose probado últimamente que las cartas atribuídas a san Germán de París no son de él, porque no pudieron escribirse en el siglo VI, toda vez que se descubren en ellas no pocas reminiscencias isidorianas, los papeles han venido a trocarse, y lo más probable es que la liturgia galicana está influída por la hispana. Confírmase nuestro aserto por el hecho bien patente de que los Concilios toledanos legislan para España y para la Galia gótica o narbonense.

Una corriente monacal circula también por todo el Occidente, sirviendo de vehículo de importación y exportación litúrgicas, y así se explican las múltiples e innegables influencias del *cursus* benedictino en el Breviario mozárabe. También existían relaciones entre España e Irlanda, como palmariamente lo prueba el verse concurrir en concilios hispanos a ciertos obispos *hibernos*. Pero la liturgia que más influyó en el rito mozárabe es la de Roma.

Sin embargo, y a pesar de todas estas infiltraciones, la posición misma de la Península contribuyó como factor importante a que en las iglesias de España se conservasen autónomos y relativamente puros nuestros antiguos ritos.

El áureo período de la liturgia hispana fué el que media entre el concilio cuarto de Toledo y el fin del imperio visigodo (633-711). Ya antes habíamos tenido liturgistas y melodos cuyos nombres daremos en el cap. I.

Después de ellos, la mayor esterilidad literaria, y si una Oriencia alardea en la época mozárabe de poetisa, y se atreve, como otros de su tiempo, a escribir himnos, pero lo hace con tan poca gracia, con tan floja inspiración y forma tan desalada, que se caen de las manos sus composiciones.

Sólo Salvo, abad de Albelda, ya en pleno siglo X, debió exceder la raquítica talla de época tan yerma para las letras como fecunda en hazañas guerreras y en rudas vejaciones de la gente mozárabe.

En el siglo XI se nota un renacimiento general. Entonces es cuando tornan a transcribirse los antiguos códices litúrgicos, y de él son los mejores que conservamos. Sin embargo, la mozarabía estaba desmoronada y el culto litúr-

gico enteramente decaído. Afírmalo el copista del Antifonario de León en sentida, aunque bárbara elegía. Sólo faltaba que los Papas y reyes se empeñasen en asestarle golpe mortal, para que cayese el antiguo rito hispano.

Cayó efectivamente, y fué suprimido, no sin gran quebranto y alboroto de la mozarabía. Cesó, primero, en Navarra y Aragón; después, en Castilla, y hasta en Toledo, quedando confinado en seis parroquias de la imperial ciudad. Sucedía esto en la segunda mitad del siglo XI. En la décimotercia centuria subsiste todavía en esas parroquias toledanas, según el abonado testimonio de don Rodrigo, edificador y hasta planeador de la *dives toletana*.

Pero, corriendo los tiempos, el rito iba de mal en peor, hasta el punto de estar casi enteramente suprimido cuando vino Cisneros a resucitarlo; todavía quedaba algún rescoldo entre tantas cenizas y tantas ruinas. El gran cardenal, consciente del subido valor teológico, histórico, literario y hasta folklórico de nuestro antiguo rito, no perdona desvelos ni dispendios, a trueque de hacerlo revivir. Para ello funda y dota de personal y de fondos la capilla mozárabe del *Corpus Christi*, de la cual pende su capelo, y uno tras otro saca de las prensas el Misal y el Breviario (1500-1502) de los mozárabes, que se habían hecho necesarios, siendo por entonces pocos los que acertaban a leer los antiguos manuscritos góticos.

Vendrá luego, en el siglo XVIII, el cardenal Lorenzana, émulo de Cisneros, dándonos nuevas ediciones del Misal y del Breviario, y hasta haciendo lo posible por restaurar el Canto de los Eugenios y Leandros; pero, en lo sucesivo, habrá pocos obispos de Toledo que le imiten en este mismo celo, así que el rito irá dacayendo, y hasta perecerá en los años aciagos de la revolución del siglo XIX.

En el presente, y merced al más hondo conocimiento y aprecio de las cosas antiguas, se ha iniciado un período de restauración y depuración que está en ciernes, pero que debiera llegar a madurez, imitando a los milaneses en la campaña que últimamente han hecho en pro de su rito, con no ser de los quilates del nuestro.

* * *

No han faltado estudiosos en estos últimos tiempos, quienes se han impuesto el ingrato trabajo de leer e interpretar los neumas medievales del canto visigótico.

Entre estos laudabilísimos intentos, el primero en abrir la marcha es Juan F. Riaño, el cual le dedica unas cuantas páginas de su libro *Critica*

and Bibliographical Notes on early spanish Music (1). En un Prólogo, de veinte páginas, discurre largamente acerca del valor y significación de los neumas mozárabes, y, especialmente, acerca del que semeja una *x*. Después de un somero estudio, llega Riaño a dar por averiguadas, o como probables, tres cosas : *a)* que algunos neumas son letras de cierta escritura cursiva en que se encuentran escritas algunas firmas de los siglos X, XI y XII; *b)* que otros son acentos, puntos y signos puramente musicales; *c)* ve, finalmente, en otros, combinaciones de signos musicales con letras, y pone luego ejemplos de esas firmas, que trae también Muñoz y Rivero en su *Paleografía visigoda*, y los solesmenses en el tomo I de la *Paléographie Musicale*. Pero dejaron bien asentado los solesmenses, que los neumas mozárabes no son letras, sin negar que, por capricho o por otra razón, se hayan empleado algunos con el mismo uso; sino que son puros neumas, con idénticos caracteres fundamentales que los del canto romano, siquiera ostenten rasgos peculiares, debido, en parte, al aislamiento e independencia con que se desarrolló tanto el canto litúrgico hispano como su rito, el más autónomo de todos los occidentales.

El mismo dom Pothier había estampado ya antes, en *Les Mélodies Grégoriennes* (pág. 31), esta frase terminante : «Los neumas nada tienen que ver con los caracteres de ningún alfabeto», no obstante lo que hayan escrito en contrario Fétis *(Histoire de la musique*, IV, 34 y sigs.) y David y Lussy *(Histoire de la notation*, pág. 27). Es ocioso pararse a refutarlos, por estar ya desacreditada semejante opinión entre los paleógrafos.

También el infatigable musicólogo parisino Amadeo Gastoué ha hecho de vez en cuando alguna excursión por el campo de las melodías mozarábigas y de sus neumas, mereciendo especial mención el párrafo que dedica a la notación *ekfonética* de Bizancio, pues compara a varias de sus figuras con los neumas hispanos (2).

En la primera década del presente siglo, el benedictino francés dom Mauro Sablayrolles se ocupó también de paso, de la notación neumática mozárabe, al hablar de la notación romanocatalana en su *Iter Hispanicum*, o excursión por los archivos y bibliotecas de España en busca de códices de rito romano. En el cuadro que la consagró, dedica una columna a un cierto número de neumas visigodos. Puede verse dicho cuadro en la *Revista Musical Catalana*, III-IV (1906-1907), y en *Sammelbände der I. M., G.* XIII (1911-1912).

Dom Gregorio M. Sunyol, benedictino de Montserrat, en su hermoso tomo titulado *Introducció a la paleografía musical gregoriana* (Barcelona, 1925), ensayó varias tablas de neumas visigóticos, cotejándolos con sus similares

(1) Londres, 1887.
(2) *Catalogue des manuscrits de musique byzantine* (París, 1907), pág. 14.

gregorianos. Da una lista incompleta, incurriendo, además, en numerosas confusiones cuando traza los encasillados. No podía ser por menos, pues el llegar a clasificar todos los neumas mozárabes supone largo y rudísimo trabajo y comparación de muchos manuscritos, de los cuales no dispuso el erudito benedictino monserratense.

Poco antes, en 1920, publicaba el malogrado musicólogo don Rafael Mitjana un tomo de mil páginas sobre la historia de la música en España y en Portugal (1); pero, todo cuanto dice es de segunda mano, y demuestra pasmosa credulidad ante las afirmaciones de un Jerónimo Romero y Fabián de Tuero, cuando escribe que el valor de sus ensayos en la traducción de los neumas le parece incontestable (!), por lo cual no ha dudado en reproducirlas en sus partes esenciales (pág. 1917). En el apéndice de este trabajo se insertarán, a título de pura curiosidad, los razonamientos *en forma* del señor Romero. Considera también Mitjana como antiquísima, y casi apostólica, la melodía del himno de san Torcuato, que transcribe por entero, so pretexto de que este santo fué uno de los siete diáconos de San Pedro. Es el himno que empieza : *Urbis romuleae...* (pág. 1915). Afirma, finalmente, que la melodía *mozárabe* de las preces *Attende Domine,* es muy hermosa (pág. 1932). Hermosa y lozana, sí que es, pero mozárabe no, como no lo son algunos otros cantos que en época reciente se han aplicado a varios textos de la antigua liturgia peninsular, según se notará más tarde.

El profesor berlinés Oskar Fleischer piensa que la notación visigoda dimana directamente del alfabeto germánico, lo mismo que las demás notaciones occidentales, admitiendo también algunas influencias bizantinas. Y le confirma en su idea el no haber existido todavía notación alguna que fijase los cánticos litúrgicos en tiempo de san Isidoro, pareciendo ser el Antifonario de León, copia del llamado del rey Wamba, el primer monumento de notación neumática hispanovisigoda (2). La atrevida tesis fué refutada, con copia de erudición, por el profesor friburgués Pedro Wagner.

Pero sea de esto lo que quiera, no da un paso más en la interpretación melódica, que es la *cuestión capital.*

Otro de los investigadores de los neumas mozarábigos es el profesor Pedro Wagner, de la Universidad de Friburgo, quien, comisionado por la Sociedad Goerresiana, en 1926, y después en 1928, hizo una excursión por las bibliotecas de España, y especialmente de Silos y Toledo.

(1) *Encyclop. de la Mus. et Diction. du Conserv.* (París, 1920.)
(2) *Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang.* (Frankfurt a. M., 1923.)

El profesor Wagner, quien en 1912 dedicó unas páginas de su obra fundamental *Neumenkunde* (1) a los neumas mozárabes, nos ofreció hace poco las primeras impresiones de su búsqueda por las catedrales de España (2), y nos promete otros trabajos sobre esta cuestión capitalísima, que estamos aguardando con vivísimo interés.

El profesor Johannes Wolf, en su eruditísimo *Handbuch der Notationskunde*, consagró también unas líneas a la notación mozárabe (3). Por su parte, los ingleses reprodujeron, también, unos facsímiles de notación mozárabe en *The musical Notation of the middle ages* (4).

Como aspiramos a ser completos, aun dentro de la sobriedad que nos hemos propuesto, mencionaremos también en este elenco de obras y de autores, el reciente libro del P. Germán Prado, *Manual de liturgia hispanovisigótica o mozárabe*, cuyo postrer capítulo está dedicado al canto visigótico y mozárabe, como también su folleto *Mozarabic Melodies*, escrito para la revista *Speculum*, de la Universidad de Cambridge, de Estados Unidos. (*Speculum*, abril 1928.)

Finalmente, del canto toledano trata el mismo autor en su *Historia del rito mozárabe y toledano*, trabajo premiado en el Certamen de la Academia de Artes y Ciencias históricas de Toledo, con ocasión del centenario de la Catedral primada (5).

Admiradores y amantes del patrimonio artístico y religioso, y especialmente de la liturgia hispana, procuramos aportar un granito de arena para la reconstrucción de tan bello monumento como es nuestro antiguo rito.

Merced a los alientos y a la iniciativa del eminentísimo cardenal Guisasola, arzobispo de Toledo, y del ilustrísimo señor obispo prior de las Ordenes militares, doctor don Narciso Esténaga, que fué su secretario, nos hemos dedicado, desde hace varios años, al estudio de los códices y cantorales mozárabes que se conservan en los archivos de España y en varios del extranjero. Ya en la *Revista Eclesiástica*, en *Música Sacro-Hispana* y en la *Revue du Chant Grégorien*, desde el año 1919, hemos dado a conocer parte del resultado a que nos han conducido nuestras investigaciones, que ahora exponemos más por extenso en las páginas de este trabajo.

(1) Vide *Einführung in die Gregorianischen Melodien* II (Leipzig, 1912²), p. 174 y ss.

(2) Véase *Der mozarabische Kirchengesang und seine Überlieferung*, en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Erste Reihe*, págs. 102-141, de *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* (Münster i. W. 1928).

(3) J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde* I (Leipzig, 1913), p. 131.

(4) Publicaciones de *Plainsong & Mediaeval Music Society* (London, 1890).

(5) *Historia del rito mozárabe y toledano*, por el P. Germán PRADO, pág. 113 (Abadía de Santo Domingo de Silos, 1928.)

La liturgia mozárabe, aunque no bien restaurada en el siglo XVI, y aunque influída cada día más y más por el rito romano de la catedral toledana, cuyos sonoros ecos entran en la capilla del *Corpus Christi*, conserva todavía su propia fisonomía fundamental. No así el canto mozárabe, parte integral de la misma liturgia, el cual se halla enteramente viciado por la carcoma del tiempo y la incuria de los hombres. Un repertorio melódico riquísimo se halla encerrado en los antifonarios y rituales. Pero, ¿será posible hacer hablar a esas esfinges, a esos tortuosos neumas que hasta ahora no han querido revelarnos sus secretos? ¿Qué es lo que se ha sacado? ¿Qué es lo que en adelante podrá sacarse de ellos? Y no encontrándose en lo sucesivo algún manuscrito-puente, ¿podrá hacerse algo práctico en pro del infortunado rito hispano, algo que sea siquiera un débil eco de las antiguas melopeas?

A estas preguntas procuraremos responder lo más cumplidamente posible, no rebasando en nuestras conclusiones el alcance de las premisas, y absteniéndonos de afirmaciones inciertas y de brindar a los lectores con esperanzas que acaso jamás hayan de realizarse.

Siéntense en Toledo vehementes anhelos por la restauración de una liturgia y de un canto que bien pueden llamarse Liturgia y Canto toledanos, anhelos repetidas veces manifestados hasta por los últimos pontífices de la Sede primada. La gran misa pontifical mozárabe del Congreso Eucarístico de 1926 en la antigua metrópoli de la Iglesia hispanovisigótica, la solemne Misa celebrada después por el eminentísimo cardenal Segura y Sáez en presencia de S. M. el Rey don Alfonso XIII, el exigirse ya a los que opositan a los beneficios de la capilla mozárabe conocimientos musicales, que hasta la fecha no se requerían, con notable detrimento del culto en centro tan venerando : todo nos permite augurar una amplia restauración de la joya más preciada y más valiosa del tesoro toledano : su liturgia y su canto.

FAXIT DEUS

Silos, 20 de diciembre de 1928, en la fiesta de Santo Domingo de Silos.

EL CANTO MOZÁRABE EN LA ANTIGÜEDAD

Capítulo I

MELODOS Y CANTORES MOZÁRABES

1. — Los melodos

¿Quién ha compuesto ese riquísimo repertorio musical del rito góticomozárabe? Al canto de la antigua liturgia hispana se le suele llamar eugeniano. Pero semejante atribución, lejos de arraigar en una tradición antigua, parece pura invención moderna. Llámasele también canto toledano, como se llama toledano al rito visigótico, porque realmente representa la liturgia de Toledo en los siglos medios hasta el XI, y no las variantes del mismo rito que existían en otras iglesias peninsulares y aun de la Galia narbonense, durante el imperio de los visigodos.

El influjo de Toledo es absorbente en todos esos siglos. Sus concilios decretan para toda la Celtiberia, y aun para el sur de Francia. El Antifonario de León, dedicado a Ikilano, fué trasladado de un códice toledano, tal vez del códice del rey Wamba, lo cual parece deducirse de ciertas rúbricas apropiadas únicamente a Toledo y a sus iglesias. A fuentes toledanas acudió, también, el monje de San Prudencio que transcribió el magnífico *Liber Ordinum* de Silos.

San Isidoro de Sevilla (636) fué sin duda un gran liturgista, y de tal le acredita su áureo tratado *De ecclesiasticis Officiis*, verdadera Suma litúrgica de su tiempo. El Antifonario de León, de acuerdo en esta parte con Elipando, obispo de Toledo, le atribuye en el f. 172 la *benedictio lucernae* del día de Sábado Santo, poniendo al margen su procedencia isidoriana, con aquella lacónica indicación que dice : «*Domni Ysidori*»; y en otra nota del f. 200 v. : «*In Danielo, domni Isidori*», parece atribuirle la paternidad del canto de las *Benedictiones*, toda vez que el prolijo texto de éstas es del libro de Daniel, y no del santo metropolitano hispalense (1). No conocemos

(1) Estas citas marginales tienen también otro valor, cual es el de señalar la fecha, más o menos aproximada, de ciertos oficios o ciertas misas del Sacramentario mozárabigo, como es la de la misa de Epifanía y de la Ascensión, sabiendo ahora, como sabemos, quienes fueron los introductores de estas solemnes *Benedictiones*, cantadas antes del *Psallendum* en ciertos días señalados.

otros fundamentos con que pueda justificarse el calificativo de *isidoriano* atribuído al rito mozárabe.

San Leandro, hermano mayor de san Isidoro, fué también un liturgista de nota, y hasta llegó a componer dulces melodías para la Iglesia, siendo testigo de ello su mismo hermano : «*In sacrificio quoque, laudibus atque psalmis* MULTA DULCI SONO COMPOSUIT.» (1)

A Juan, obispo de Zaragoza, debemos asimismo melodías litúrgicas. Afírmalo san Isidoro : «*In ecclesiasticis Officiis eleganter, et* SONO, *et oratione composuit*» (2).

No debió ser menos fecundo en composiciones melódicas Conancio, obispo de Palencia (639), pues de él afirma san Ildefonso : «*Ecclesiasticorum Officiorum ordinibus intentus et providus* (fuit); *nam et melodias multas noviter edidit...*» (3)

San Braulio de Zaragoza (651), a más de liturgista, fué músico y compositor: «*Clarus et iste habitus* CANORIBUS.» (4)

San Eugenio de Toledo (657), si no compuso misas, en cambio, fué un gran restaurador litúrgico, y debió hacer en España algo de lo que san Gregorio Magno hiciera en Roma, pues de él escribe san Ildefonso : «*Studiorum bonorum vim persequens, cantus pessimis usibus vitiatos, melodiae cognitione correxit.*» (5) Hombre de exquisita sensibilidad artística y gran poeta, nada extrañaría que se hubiera dado él mismo a la difícil tarea de componer melodías litúrgicas; mas, su carta a Protasio, de Tarragona, diríase indicar lo contrario. Habíale éste pedido le compusiera una misa en honor de san Hipólito, y el santo obispo toledano le responde que no lo estima necesario, toda vez que hay tantas y tan insubstituíbles en la Iglesia toledana : «*Missam vero votivam ideo non scripsi, quia in hac patria, tam accurati sermonis habentur atque sententiae, ut similem non possim excudere, et superfluum judico inde me aliquid dicere, unde meliores recolo jam dixisse.*» (6)

El mismo san Ildefonso de Toledo (667), que brevemente nos dejó trazadas las vidas de liturgistas y músicos de la época visigoda, merece ser contado entre los compositores de melopea eclesiástica. Entre otras cosas, compuso dos misas en honor de los santos Cosme y Damián, añadiéndolas admirable melodía, según el testimonio de su biógrafo Cixila : «*Miro modulationis modo perfecit...*» (7)

De san Julián, arzobispo de Toledo, dice su sucesor e historiador Félix, que de «*Officiis quamplurima dulcifluo sono composuit.*» (8) Por lo que el mismo autor da a entender en su *Vita Scti. Juliani*, a él se han de atribuir la mayor parte de

(1) *De Viris Illust.* P. L., t. 83, col. 1104.
(2) *Ib.* P. L., t. 96, col. 201.
(3) *Ib.* col. 203.
(4) *Ib.* col. 204. En algunos mss. se lee *canonibus*; mas, parece ser que la variante *canoribus* es más autorizada. Véase F. FITA, en *Ciudad de Dios*, v, 554.
(5) *Ibidem.*
(6) *Ib.*, t. 87, col. 412.
(7) *De Viris Illust.* P. L., t. 96, col. 44.
(8) *Ib.* col. 448.

las misas del rito góticotoledano, si no su composición, al menos una esmerada corrección.

Conocemos, además, como compositores de fórmulas litúrgicas, a Pedro de Lérida (sig. V-VI), Quírico de Barcelona (sig. VII) y Salvo (962), abad de Albelda en la Rioja; mas no consta por documento alguno que hayan dejado a la posteridad melodías religiosas.

El monumental *Antiphonarium mozarabicum*, recientemente publicado, en cuanto al texto, por los monjes benedictinos de Silos (1), con una sabia, aunque muy breve introducción, del reverendísimo padre abad dom Luciano Serrano, aporta dos nuevos nombres de compositores de melodía, Balduigio de Ercávica y Rogato de Baeza. Entrambos nombres figuran entre los de los obispos firmantes de actas conciliares del siglo VII, al lado de los grandes padres visigodos, como Isidoro de Sevilla, Ildefonso, Eugenio, Julián de Toledo y Braulio de Zaragoza.

Balduigio, coetáneo de san Ildefonso, prescribió, o bien compuso, en unión con éste, el cántico *Benedictus*, llamado *Benedictiones* en la misa de la Epifanía, según lo sugiere la preciosa nota marginal del mencionado Antifonario legionense, que dice, con el laconismo habitual de tales apuntamientos : «*In Danielo, domni Badvigii et domni Ildefonsi.*» (f. 88). Y no puede tratarse de la composición del texto, por cuanto ésta sale directamente del libro bíblico citado.

Asimismo, en el f. 281, se atribuye a Rogato, probablemente a Rogato de Baeza, obispo contemporáneo de san Julián el toledano, la pieza *Suscipe, Domine, sacrificium servorum tuorum, et repropitiare eis, clementissime Deus, alleluia, alleluia.* Es un *Sacrificium*, a modo de ofertorio, para las misas votivas. La letra proviene de la Escritura; luego Rogato debió componer su melodía.

2. — Los cantores

Los cantores, en las iglesias de rito visigótico, como en las demás iglesias de la cristiandad, solían ser clérigos mayores de edad y aun niños iniciados en la clerecía. Un antiguo epitafio recuerda la memoria de cierto clérigo cantor que sólo contaba diez años (2). Esto debía ser muy corriente, a juzgar por el ritual mismo observado en la ordenación de los clérigos, donde se traen a menudo las palabras del Señor: «*Sinite* PARVULOS *venire ad me...*» (3) Que estos niños clérigos estuviesen destinados especialmente a cantar en las iglesias las divinas alabanzas, dícelo claramente la tercera bendición con que termina el *Ordo ad ordinandum clericum* : «*Et qui aperuisti*

(1) *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León*, editado por los padres benedictinos de Silos (Burgos, 1928).

(2) HÜBNER, *Insc. Hisp. christ., Supplem.* n.º 299. — Cf. *De Vitis Patrum Emeritensium*, cap. V. (BOLLAND, *Acta SS.*, t. I, Nov. p. 323-24.)

(3) Cf. *Lib. Ord.*, col. 41.

os mutorum, et linguas infantium fecisti dissertas, hujus famuli tui dignare os aperire, ad enarrandam laudem tuae divinitatis aeternae. Amen.» (1)

La Schola Cantorum llevaba al frente un *Princeps cantorum*, de que ya habla san Isidoro (2). De uno de estos primicerios se conserva todavía el epitafio. Llamábase Andrés, murió en 525, y sirvió a Dios en la iglesia de Mertola, en Portugal. El mencionado epitafio reza así:

X
ANDREAS FAMULV
DEI PRINCEPS CAN
TORUM SACROSAN
CTE AECLISIAE MER
TOLIANE VIXIT
ANNOS XXXVI
REQUIEVIT IN PA
CE SVD DIE TERTEO
KAL APRILES
AERA DLX TRI
SIS (3)
A IO

De otro cantor más reciente, que murió en Comares (Málaga) el año de 862, o sea en pleno período mozárabe, hallamos igualmente otro epitafio, que abunda en alabanzas del muerto, y dice así:

(Hic) RECUBAT EXIMIUS SAMVEL INLUSTRISSIMVS
(ele)GANS FORMA DECORVS STATURA CELSA COMMODVS
(q)VI CANVIT OFFICIVM MODVLATIO(NE) CARMINVM
BLANDENSQVE CORDA PLEVIVM CVNCTORVM AVDIENTIVM.

Ha pasado también a la historia el nombre del cantor Pedro Pulcro, que algunos catálogos colocan entre los obispos de Toledo. De él escribió Berganza, ignoramos con qué fundamento : «*Per idem tempus* (año 746) *Petrus toletanae sedis diaconus apud Hispaniam habebatur melodicus.*» (4)

A nadie debe extrañar que antiguamente se revistiese de ritos especiales la ordenación de los cantores, ni los elogios que después de su muerte les tributaban los epitafios, mencionando su oficio de *melódicos* o diestros en melodía, aun cuando hubieran sido también obispos y papas. En el cantor, *chantre* o *capiscol*, se encar-

(1) *Lib. Ord.*, col. 42.
(2) *De Eccles. Off.*, 1. II, cap. XII.
(3) HÜBNER, *Suppl.* n.º 302.
(4) FLÓREZ, *España Sagrada*, V, 343.

naba, efectivamente, la tradición viva de aquella música que mucho se estimaba y veneraba, y que *no podía escribirse.* Su cargo era, por tanto, una de las dignidades mayores en las iglesias catedrales, y suponía, al menos en el *archicantor,* un entrenamiento de nueve años, hasta llegar a saber de memoria todas las melodías litúrgicas que debía cantar y enseñar a la *Schola* de jóvenes clérigos, que después se llamaron *seises.*

No podemos consagrar un párrafo especial a los teóricos antiguos españoles. El único que conocemos es san Isidoro de Sevilla, que, en el libro III de sus *Etimologías,* dedica varios capítulos a la música; pero en ellos no resuelve más que cuestiones etimológicas y matemáticas, etc.; las cuales ninguna luz proyectan sobre nuestro asunto.

Capítulo II

CÓDICES MOZÁRABES

Dom Mario Férotin, que durante largos años vivió en Silos, y recorrió toda España para estudiar nuestros antiguos ritos, publicó en 1912, en su *Liber mozarabicus Sacramentorum*, un catálago completo de los manuscritos que pudo examinar en sus viajes de exploración. De ese catálogo, únicamente nos interesan para este trabajo los códices que contienen el canto mozárabe. Ascienden éstos a veinte, que se hallan distribuídos en la siguiente forma : cinco, en la Biblioteca catedral de Toledo; dos, en la Nacional, y dos, en la Academia de la Historia de Madrid; uno, en la Biblioteca particular de S. M. el Rey; uno, en la catedral de León; uno, en la Universidad de Compostela; cuatro, en Silos; uno, en la Biblioteca Nacional de París; y tres, en el British Museum.

Los dos que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, pertenecen, por su origen, a Toledo, y sumados a los que guarda actualmente la Biblioteca de la Primada, hacen siete códices, que llamaremos toledanos.

Se hallan en la Nacional

1. — 35, 1. Madrid, Hh, 69, s. x. *Psalmi, cantica et hymni.*

Pertenece, por la escritura, a varios autores, que han dejado su nombre en diversas páginas del volumen. Contiene ciento cincuenta y un salmos, setenta y ocho cánticos y algunos himnos. En la última parte, que tiene paginación distinta de la primera (xcvi-ci), se leen, al margen, varias rúbricas escritas en el siglo xiv, las cuales indican los tonos en que se han de cantar los himnos; lo que prueba que este códice usábase todavía en dicho siglo. De él se sirvió el cardenal Lorenzana, en 1775, para la edición del *Breviarium Gothicum.*

2. — 35, 2. Madrid, Hh, 23, s. xi. *Officia Feriarum in Quadragesima.*

En cxx folios (273 × 190 mm.), contiene el oficio de las ferias cuadragesimales. El nombre del autor se lee en el colofón siguiente, escrito en latín poco correcto: «*Finit, Deo gratias, hic liber per manus Ferdinandum Johannis presbiter eglesie sanctarum Juste et Rufine civitatis Toleti in mense aprilis*».

Los cuatro que se conservan en Toledo

3. — 33, 3. *Horae diurnae.* s. IX.

Su forma es pequeña, in 4.°, de 52 folios, y contiene el oficio de algunas horas diurnas en varias festividades.

4. — 35, 4. *Officia varia et misae.* s. X.

Consta de 176 folios (240 × 270 mm.), y contiene los oficios y las misas del tiempo Pascual, y, además, los veinte domingos de *cotidiano*, o sea las misas dominicales de la serie post Pentecosten.

5. — 35, 5. *Officia varia et missae.* s. X-XI.

Se compone de 218 folios (297 × 230), y contiene los oficios y las misas de los domingos, algunas ferias cuaresmales, y la semana de Pascua hasta el martes. De la comparación de los textos deduce dom Férotin que este manuscrito ha servido de base para la redacción del misal impreso en 1500, en cuanto se refiere a las misas que en él se contienen.

6. — 35, 6. *Officia et missae.* s. XI.

Contiene 199 folios (310 × 200 mm.), y está escrito con particular esmero. Comienza el martes de Pascua, y encierra el oficio temporal y santoral hasta los santos Justo y Pastor inclusive. La mayor parte de las piezas carecen de la notación musical, aunque estaba el texto dispuesto para recibirla.

7. — 35, 7. *Varia officia et missae.* s. IX-X. (Véase facs. I.)

Comprende dos manuscritos independientes, pero que parecen de un solo copista «*Sebastianus scriptor*», y están encuadernados juntos.

El primer cuaderno, 80 folios (305 × 230), de los cuales se han extraviado bastantes, contiene el tratado *De Virginitate Sanctae Mariae*, con la *Missa Beatae Mariae*, del 18 de diciembre, y el oficio de la Asunción. El segundo cuaderno se refiere a los oficios del tiempo de Navidad hasta la Epifanía. De este códice están calcados los neumas toledanos que figuran en la segunda columna de nuestro cuadro. (Véase en el cap. III.)

Dedúcese de este rápido exploro, que los manuscritos toledanos por sí solos no conservan todo el canto de la liturgia mozárabe, porque, además de faltar enteramente el Adviento, en no pocos textos de las otras partes no se ha puesto nunca la notación musical.

Los códices de Silos

Son también siete, que se conservan distribuídos entre las bibliotecas de Silos, París y Londres.

1. — Códice E. Silos. *Breviarium Gothicum.* s. XI. (Véase facs. 2, 3^1 y 3^2.)

Consta de dos partes distintas e independientes, que han sido encuadernadas en un solo volumen. La primera, escrita en papel, se compone de 30 folios (195 × 145 mm.), y contiene los oficios y las misas de *cotidiano.* La mayor parte de las piezas que corresponden al coro llevan la notación musical, obra de varias plumas, pero de épocas muy cercanas. Ni en este ni en los siguientes corresponden al contenido los títulos que en escritura moderna se leen al dorso; sino que han sido puestos algo a la ventura por quien no se habrá tomado la molestia de hojearlos antes de ponerles el nombre.

2. — Códice C. Silos. *Rituale Antiquissimum.* s. XI.

Consta de 142 folios (245 × 165), y contiene las Horas del día y de la noche, y los oficios votivos de los enfermos y de los difuntos : hoy le llamaríamos Salterio, teniendo en cuenta su parte principal.

El interés particular de este códice consiste en que conserva los oficios propios de los monjes mozárabes, antes que se adoptase el *Cursus benedictinus* en los monasterios de nuestra Península, lo que no sucedió hasta fines del siglo XI, es decir, cuando se abolió definitivamente en España el rito mozárabe. Explica el autor cómo el oficio de los monjes se componía de doce horas, mientras que el de los clérigos seculares *(catedralis ordo)* sólo constaba de tres : maitines, vísperas y completas. Hay pocas piezas anotadas en este volumen.

3. — Códice B, Silos. *Ritus et Missae.* (Facs. 4.)

Está firmado y fechado este códice por las siguientes palabras : «*Venimus ad portum libelli... ora pro Johanne presbitero scriptore, si Christum habeas protectorem. Fuit scriptum in mense Januario, in era TLXX*ª *VII*ª (año 1039).» En este volumen se distinguen dos partes : la primera, que ocupa los 106 primeros folios (250 × 185 mm.), es el ritual y las misas correspondientes a los ritos. La segunda, que abarca 98 folios, contiene el común de los santos, el oficio de cotidiano y el de la Asunción de la Virgen, con una leyenda muy circunstanciada de este misterio. Gran parte de las piezas lleva la notación musical; la otra, está dispuesta para recibirla.

4. — *Officia et Missae.* s. X-XI. (Facs. 5.)

Se encuentra en el British Museum, addit. 30, 845. Cuenta 161 folios (365 × 264

milímetros), y comprende el oficio y las misas de los santos, desde san Quírico (13 de junio) hasta mediados de noviembre, terminando con la fiesta de san Bartolomé. Casi todas las piezas destinadas a cantarse llevan la notación musical.

5. — *Officia et Missae.* s. X-XI.

(British Museum, addit. 30, 846.) Consta de 173 folios (285 × 221). Empieza por lo último de la misa de Pascua, y llega al domingo de Pentecostés inclusive, abarcando el oficio del tiempo y de los santos. Muchas piezas están provistas de la notación musical.

6. — *Psalmi, Cantica, hymni.* s. XI.

(B. Mus.., addit. 30, 851). Contiene varias horas diurnas y nocturnas, el común de los santos, el oficio de los enfermos y el de los difuntos. Bastantes piezas llevan la música.

7. — *Fragmentos.* (París, Nouvelles acquisit. lat. 2199).

Es una colección de folios sueltos, entre los cuales hay tres de Silos. Uno de estos, escrito en el siglo IX, o en el X, contiene algunas piezas del ritual que usaban los mozárabes en la consagración de las iglesias. Lleva la notación en las piezas que se cantaban.

La colección de Silos es más incompleta que la de Toledo, porque casi todos los códices han quedado sin terminar, especialmente en su parte musical.

El *Liber Ordinum* (Archivo de Silos; véase facs. 6).

Según consta, por una inscripción que se lee al folio 331 v., fué escrito por el presbítero Bartolomé, por orden de Domingo, abad del monasterio de San Prudencio, en la Rioja, pagando las expensas un tal Sancho Garcoiz, de Albelda, y su mujer Bizinnina. El dicho monje de San Prudencio terminó la copia el 18 de mayo de 1052. Según Férotin, este manuscrito es el mismo que fué presentado al Papa Alejandro en 1065, cuando sus legados en España quisieron suprimir la liturgia mozárabe.

Este precioso manuscrito de 346 folios (230 × 200), consta de dos partes, separadas por la liturgia de algunas funciones solemnes de la Semana Santa. La primera parte contiene el ritual propiamente dicho : la administración de los Sacramentos, funerales, etc.; la segunda, una serie de misas votivas, muchas de las cuales corresponden a los ritos de la primera. Casi todas las piezas destinadas a cantarse llevan la notación musical en hermosos y variados neumas visigóticos, cuyas formas admirará más tarde el lector, cuando llegue el turno de este asunto.

Este manuscrito pertenece a Silos desde el mismo siglo XI, en que se escribió. El texto ha sido publicado íntegro, con anotaciones muy eruditas, por dom M. Férotin (París, 1904).

Códices de San Millán : son tres

1. — *Antiphonarius officii et missarum.* s. xi. (Véase facs. 7.) Se halla en Madrid (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, n.° 30).

Es uno de los códices mozárabes más notables por su ejecución. Consta de 130 folios (362 × 285 mm.). Empieza con el año litúrgico mozárabe, es decir, hacia mediados de noviembre y fiesta de san Acisclo, y termina en la fiesta de los Mártires de Calahorra, san Emeterio y san Celedonio, hacia principios de Cuaresma. Todas las piezas llevan la notación musical. Por desgracia ha sufrido mucho de los hombres, del fuego y del agua, de manera que gran parte de los folios están lastimosamente mutilados.

2. — *Liber Ordinum.* (Academia de la Historia, n.° 56; véase facs. 14, cap. vi.)

Pertenece próximamente a la misma época que el de Silos, y su texto ha sido publicado por Férotin, juntamente con el de aquella abadía. Consta de 155 folios (260 × 170 mm.). Al margen del folio 123 se lee la inscripción : «*Dominicus scriptor...*»

Consta de dos partes : ritual y misas, como su homónimo, aunque es menos completo que éste. Muchas de las piezas destinadas a cantarse llevan la notación musical. En los folios 24-37 han sido raspados los neumas primitivos y reemplazados luego por la notación francesa de puntos sobrepuestos (véase facs. 12 y 13, cap. vi), perteneciendo la nueva escritura al siglo xii o fines del xi.

3. — *Varia scripta.* s. x. (Ibid. n.° 60).

Consta de 96 folios (184 × 128), escritos por el monje Munio. Entre varios sermones y exhortaciones contiene parte del oficio de Letanías y de los santos Cosme y Damián, cuyas antífonas y responsorios están provistos de la notación musical.

Catedral de León

El archivo catedral de León posee el más precioso, en conjunto, entre todos los manuscritos conocidos de canto mozárabe (véase facs. 8). Contiene 306 folios (330 × 240) bien aprovechados. Si se ha de dar fe a diversos cómputos insertos en los prólogos, este códice fué copiado de un manuscrito contemporáneo del rey Wamba, o sea de mediados del siglo vii.

Puede ser que el fondo de esta transcripción pertenezca a un manuscrito de la antigüedad y época referidas por el escriba. Pero el latín, nada elegante, antes muy incorrecto, de las numerosas rúbricas, denota que no se escribió en el siglo vii, siglo

de relativo clasicismo literario entre los autores hispanos. Ni el amanuense se dejó influir de tal modo por escrúpulos de copista, que no pusiese su obra, en parte por lo menos, al tanto de la liturgia contemporánea, añadiendo para ello los nuevos oficios y misas.

Hasta hoy hacíase remontar la transcripción del códice leonés a los años de 1069, según parecían claramente indicarlo los primeros folios del manuscrito. Pero nuevos argumentos de orden histórico, y aun paleográfico, recientemente aducidos por el reverendísimo don Luciano Serrano, vienen a demostrar que el monumental Antifonario, único en su género, debió escribirse a principios del siglo X, pues el influyente abad Ikila, cuyo nombre aparece en tantos otros documentos, y a quien va dedicado el libro, florecía por esos días (1).

Por otra parte, el hecho de no contener el códice leonés las *preces* (2) de la misa y de otras funciones litúrgicas, no es indicio de mayor antigüedad, como pudiera serlo en un manuscrito gregoriano la ausencia de secuencias, tropos, etc.; porque las preces mozárabes, por su carácter, pertenecen a los tiempos más remotos de la liturgia, asemejándose a las oraciones diaconales primitivas, y no a las producciones literarias de la Edad media.

Este códice es únicamente antifonario, y no breviario o misal como los demás, porque sólo contiene las piezas cantadas y las rúbricas indispensables en libros semejantes, pero de ninguna manera las lecciones, oraciones u otras piezas litúrgicas de los divinos oficios.

Es, con mucho, este códice, el más completo de todos, y responde perfectamente a su título : «*In nomine Domini nostri Jesu Cristi, incipit liber Antifonarium de toto anni circulo* (oficio y misa) *a festivitate Sancti Aciscli* (17 nov.) *usque in finem (anni eclesiastici)*».

Ha perdido, sin duda, algunos de los últimos folios, pues termina repentinamente, dejando incompleto uno de los *Sacrificium* destinados a los domingos de cotidiano. La notación se distingue por la claridad, riqueza y elegancia de formas.

Biblioteca del Rey

La biblioteca de S. M. el Rey de España posee un códice mozárabe (2. j. 5), cuyo título reza de esta manera : «*Liber Canticorum et Horarum*». (véase facs. 9).

Fué escrito en 1059 por un tal Cristóforo (*Christoforus indignus scripsit.* fol. 158), y era propiedad de la reina Sancha, mujer de Fernando el Grande, y de su hija Urraca. Había pertenecido, desde el siglo XI, a los reyes, y ha vuelto de nuevo a su biblioteca, después de muchas peripecias.

Se compone de 188 folios, y contiene una colección de noventa y nueve cánticos,

(1) *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León*, prol. págs. XI-XIII.
(2) Véase, en el cap. VI, la significación de este término.

seguida del oficio propio de algunas horas diurnas y nocturnas. Las antífonas y los responsorios están acompañados de los neumas musicales, ejecutados con todo primor.

Santiago de Compostela

La biblioteca de la Universidad posee un códice con el título : «*Psalmi, cantica et officia*».

Perteneció al rey Fernando el Magno, y fué escrito en 1055 por orden de la reina Sancha : «*Ferdinandi regis sum liber necnon et Sancia Regina*» (fol. VI). Consta de 323 folios (290 × 180). Por su escritura, ornamentación y notación musical es de lo más lindo que admirarse pueda en los manuscritos de su época (véase facs. 10.)

Al fin del volumen se leen los nombres del copista y del artista:

«Petrus erat scriptor
Fructuosus denique pictor.»

Es un libro de horas mozárabes más bien que de liturgia oficial.

* * *

Entre los manuscritos de la época mozárabe que interesan a nuestro estudio, figuran, también, otros dos códices, que no menciona el erudito benedictino : el de Azagra y el de Meyá. El códice de Azagra fué compilado en el siglo X, y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sección de mss. 10,029). Hay en este códice al menos cinco piezas con notas musicales : el *Disticon Filomelaicum* o *Canción del ruiseñor* (1), atribuída a san Eugenio de Toledo (s. VII); el *Epitafion Chindasuinto regi conscriptum;* asimismo el *Epitafion Reciverge regine*, el *Epitafion Nicolao*, y, finalmente, las *Preces o Miserationes*, compuestas por un tal Vicente.

Todas estas piezas ostentan una notación sencilla de neumas simples, presentándose algo más adornado el epitafio de Nicolao.

En cuanto a Vicente, autor de las preces extralitúrgicas, no sería temerario identificarlo con aquel célebre Vicente coetáneo de san Eulogio y de Speraindeo, a quien Alvaro Cordobés llama «*Noster nunc doctor Vincentius*» en su carta primera a Juan, obispo de Sevilla. Vicente debió formar parte de aquel grupo de hombres eminentes que se reunían en Córdoba en los comienzos del siglo IX, al convertirse la capital del califato en fecundo manantial y hervidero de herejías. Su reputación de sabio había de ser grande, cuando Alvaro invoca la autoridad de sus escritos ni-

(1) Cf. *Boletín de la Real Academia Gallega*, 1915, pág. 237. La arbitraria traducción del señor TAFALL la da por buena TREND en su reciente *The music of Spanish History to 1600* (Oxford, 1926).

velándola con la de Beato, Fulgencio, Agustín y Jerónimo. El Vicente a quien Alvaro se refiere, parece haber compuesto algunas piezas litúrgicas, porque el texto citado por dicho autor es, sin duda, un texto litúrgico, como ya lo sospechó el padre Flórez, y como parece sugerirlo la expresión misma que emplea : «*implorando taliter dicit* : *Ipse Verbum Patris...*» (1) y la contextura misma de esas tres frases, que parecen otras tantas bendiciones como las de los oficios y misas mozárabes.

He aquí la primera estrofa de estas preces (2):

«*Deus, miserere mei, Deus, miserere mei*
miserere, miserere, parce in peccatis mei.»

En el manuscrito va acompañada de una melodía, que es probable sea obra del mismo Vicente.

Del Códice de Meyá sólo conocíamos una descripción que de él se guardaba en la Biblioteca Real de Madrid (2-F-8), y las dos copias, hechas, respectivamente, por Palomares y por Llobet. De estas dos copias, conservadas en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, la primera es parcial, y la segunda, completa. El ejemplar del siglo X, fuente de estos apógrafos — conocido como códice de Roda por haber pertenecido a la catedral de Roda, o conocido, también, como códice de Meyá por haber pertenecido más tarde a don Manuel de Abad y Lasierra (1729-1806), prior de Santa María de Meyá, en la provincia de Lérida —, que se había perdido, acaba de encontrarse. Según García Villada, el códice es de finales del siglo X y principios del XI, y puede conjeturarse que fué escrito en la Rioja, Navarra o en el Alto Aragón (3). Este celebérrimo códice ha sido adquirido recientemente por el Estado, y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Manuscritos. El códice de Roda contiene una de las composiciones más notables para la historia musical española. Consiste esta composición, escrita con neumas mozárabes, en los célebres *Versi domna Leodegundia* que forman el conocido Epitalamio con el acróstico *Leodegundia pulcra Ordonii filia* (4), que nos ha transmitido la memoria de la princesa Leodegundia, hija de Ordoño II, rey de Galicia y después de León (5).

Sus estrofas cantan las singulares virtudes y hermosura de la princesa, deseándole todo linaje de celestiales bendiciones en el día de sus bodas con un rey de

(1) *España Sagrada*, II, 88.

(2) El texto de estas preces puede verse entero, sin el canto, en los apéndices a la *Historia de los mozárabes*, de SIMONET.

(3) Véase Z. GARCÍA VILLADA, en *Revista de Filología Española*, XV (1928), 113-130, en donde nos da una descripción detallada del códice de Roda y cita la literatura correspondiente.

(4) Para el texto original latín, véase F. VALLS Y TABERNER, «Les Genealogíes de Roda o de Meyà», en *Discursos llegits en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la solemne recepció pública de D. Ferran Valls y Taberner* (Barcelona, 1920), pp. 16-18.

(5) Todo este canto de epitalamio puede verse, traducido al castellano, en el *Boletín de la Academia Gallega*, año 1917, pág. 255. Ofrece más de un punto de contacto con el himno litúrgico *De Nubentibus*, que contiene una enumeración todavía más completa de los instrumentos musicales de aquella época (Cf. *Breviarium Gothicum*, Matriti, MDCCLXXV, pág. CXIII).

Pamplona. Músicos instrumentos con variados sones amenizan el banquete nupcial, banquete presidido por Cristo, cuyo nombre resuena al fin de la loa, como en litúrgica doxología.

A estos códices habrá que añadir algunos fragmentos de vetustos antifonarios que se han encontrado últimamente. El principal está en manos de don Angel Acevedo, párroco de las Santas Justa y Rufina en Toledo. Comprende varios oficios de santos, adornados con la notación, que luego denominaremos «toledana». Este fragmento fué hallado por el citado párroco en la misma parroquia de las Santas Justa y Rufina en el año 1915. Consta de tres pliegos de 31'9 × 22'9 cm. formando un conjunto de veinticuatro folios.

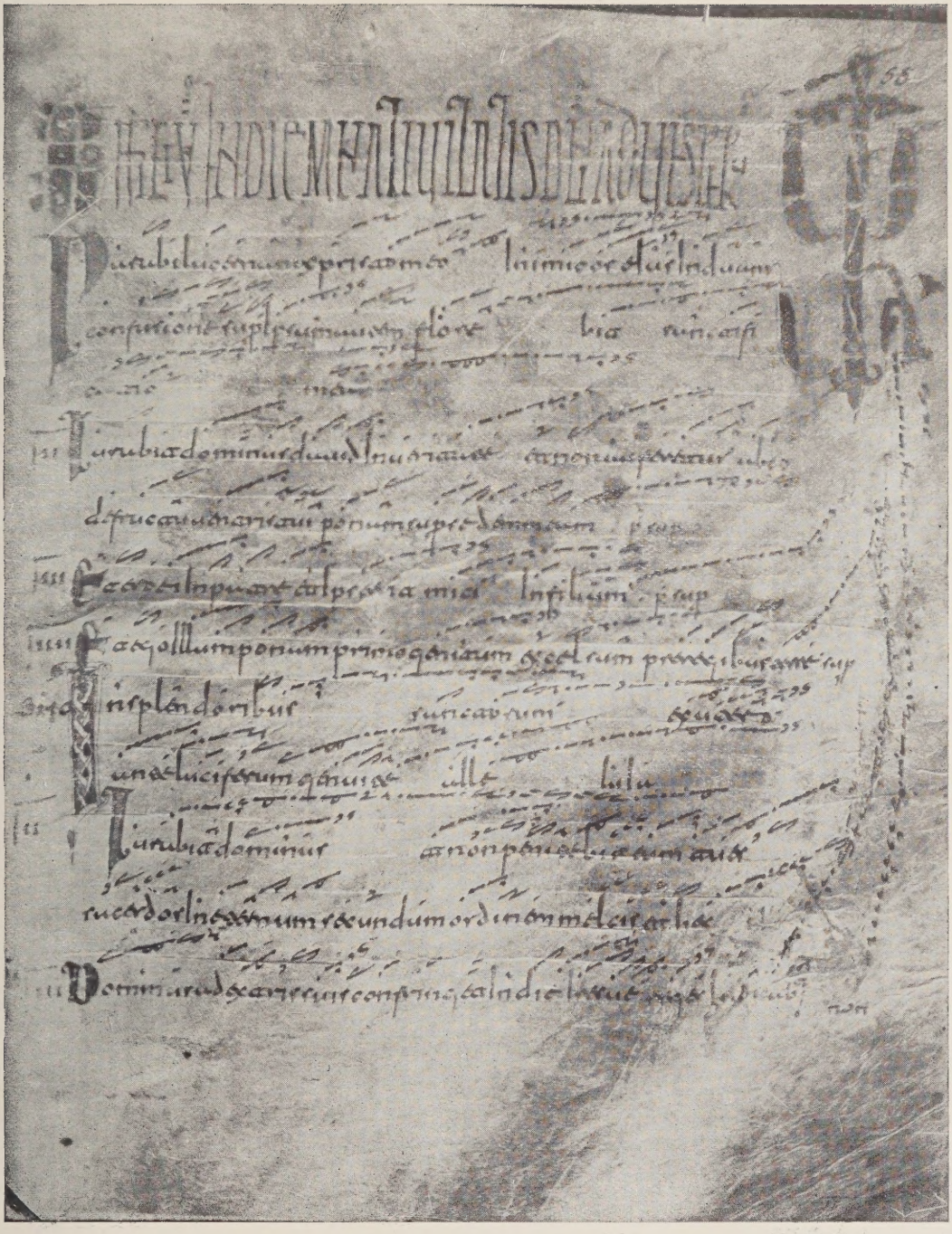
También merece citarse la Biblia de Cardeña (antiguo monasterio castellano, O. S. B.), cuyos folios 236 y 237, correspondientes a los caps. I y II de los trenos de Jeremías, llevan, en notación mozárabe, una melodía silábica con terminaciones algo más adornadas. Esta melodía, según todas las apariencias, es la misma que nosotros hemos publicado, en primer lugar, en nuestro *Cantus Lamentationum*, conforme al códice gregoriano silense del siglo XIII, lo que asegura a este canto una antigüedad remota, puesto que la Biblia en cuestión no ha sido escrita en el siglo XI, sino en el X.

A la vista tenemos un bellísimo fragmento de Biblia visigótica, que contiene todo el Evangelio de san Juan, fragmento recogido cerca de Oña, y que debió pertenecer al monasterio benedictino del mismo nombre. También esta Biblia, de espléndida caligrafía, ostenta neumas mozárabes para indicar las flexiones de la voz en las distintas cadencias, los cuales ayudaban al diácono a cantar correctamente el sagrado texto. Son sobre todo dignos de atención los *scándicus* sobrepuestos a la última sílaba en las interrogaciones. Y no es el único texto ni la única Biblia en que se recuerde de este modo el tono propio de las lecturas, conforme se hacía en Bizancio, poniendo en los Leccionarios la llamada notación *ekfonética*, de la cual dicen algunos proceder la notación neumática de las iglesias occidentales.

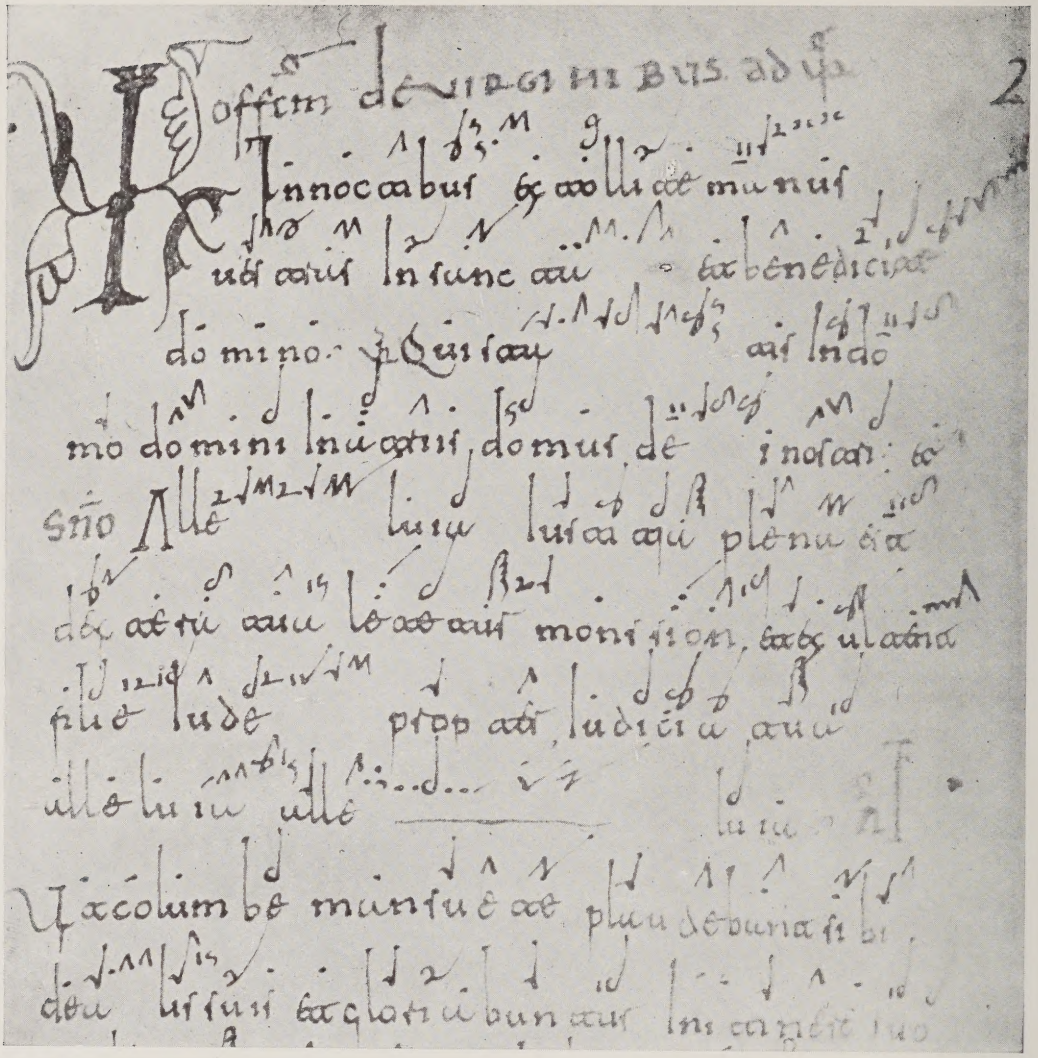
Otros códices pudiéramos mencionar que ostentan piezas litúrgicas con neumas mozarábigos, tales como el Sacramentario de Vich, escrito en tiempo del celebrado obispo Oliva, antes abad de Ripoll. Con ser de rito romano, hállase en él el rito mozárabe de la unción extrema de los enfermos, la cual contiene varias antífonas con notas (1). Tales, también, como el Homiliario de Córdoba, en el que puede verse, con neumas visigóticos, el terrorífico Canto de la Sibila : «*Judicii signum; tellus sudore madescet*», cantado en nuestras iglesias en los oficios nocturnos de Navidad, durante todo el Medio Evo, y aun después en algunas (2). Este importante códice, según dom de Bruyne puede atribuirse a los promedios del siglo X.

(1) Cf. *Textos inéditos de la liturgia mozárabe*, por el P. Germán PRADO, pág. 182. (Madrid, 1926.)

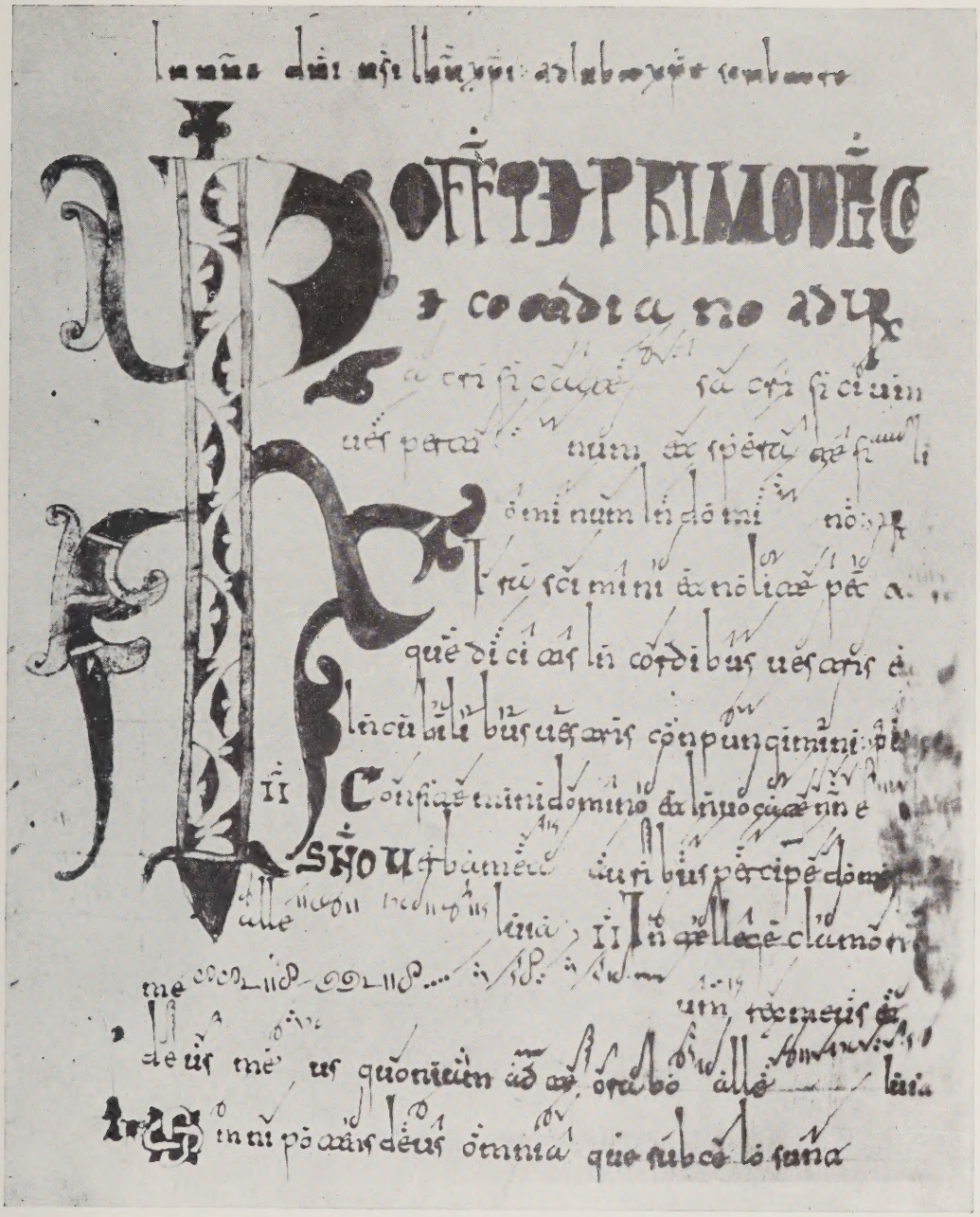
(2) El amigo de estas antigüedades puede ver un facsímil del folio en que se contiene el mencionado canto en *Collectanea Hispanica*, de Charles UPSON CLARK, lámina 69, y la transcripción del texto, en las págs. 231 y sigs. (París, 1920.)



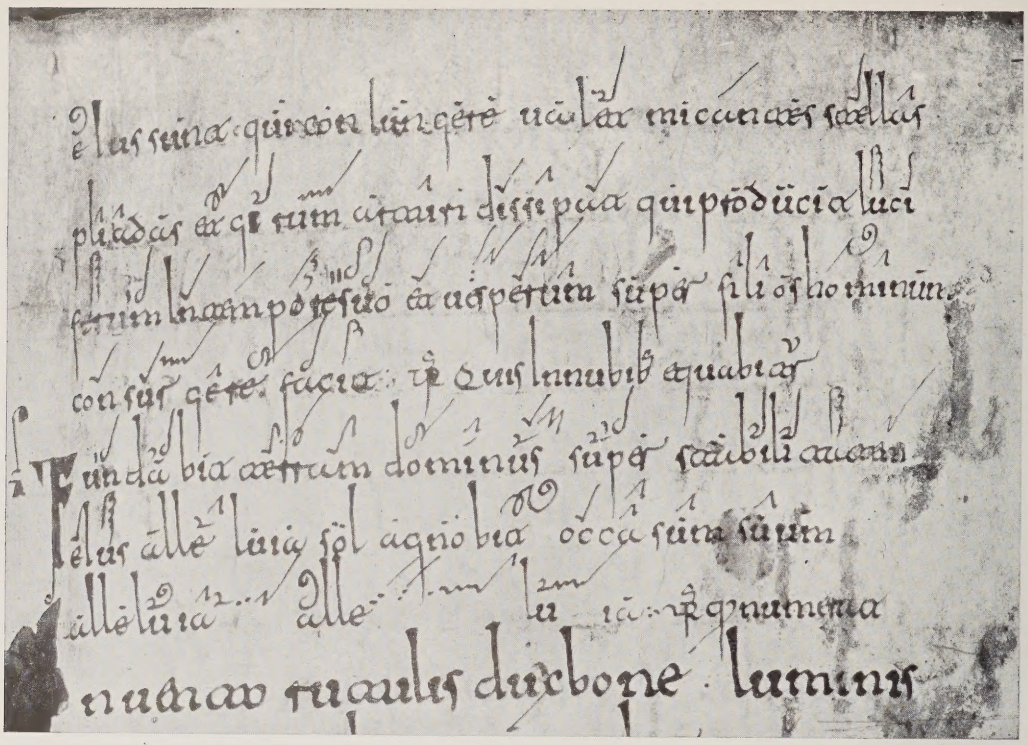
Facsímil 1. — Toledo, 35,7, f. 55



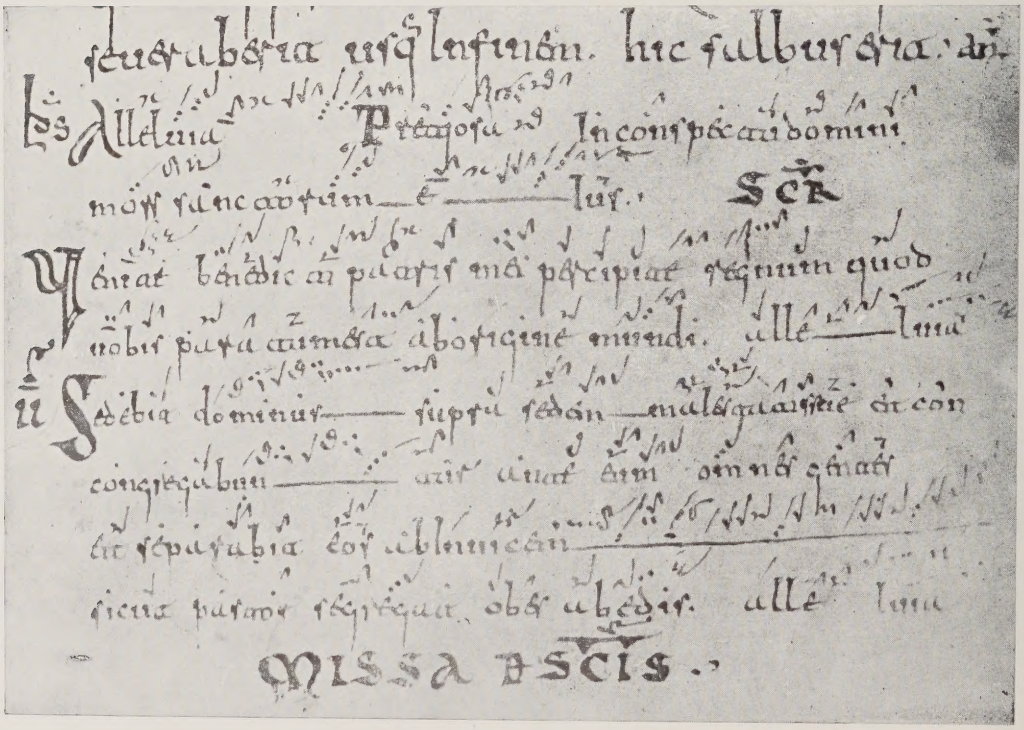
Facsímil 2. — Silos, Códice E, f. 25



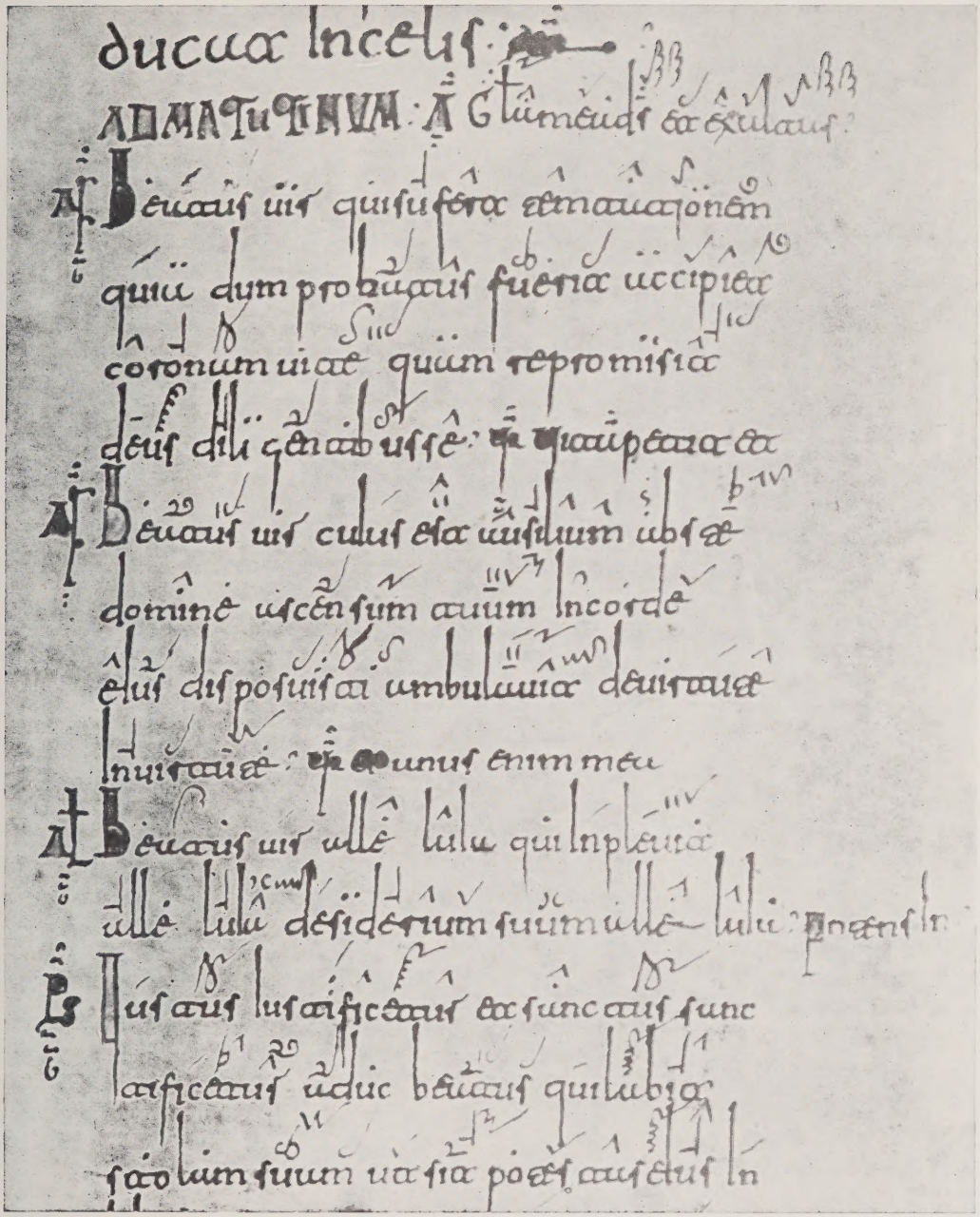
Facsímil 3[1]. — Silos, Códice E, f. 38 v.º



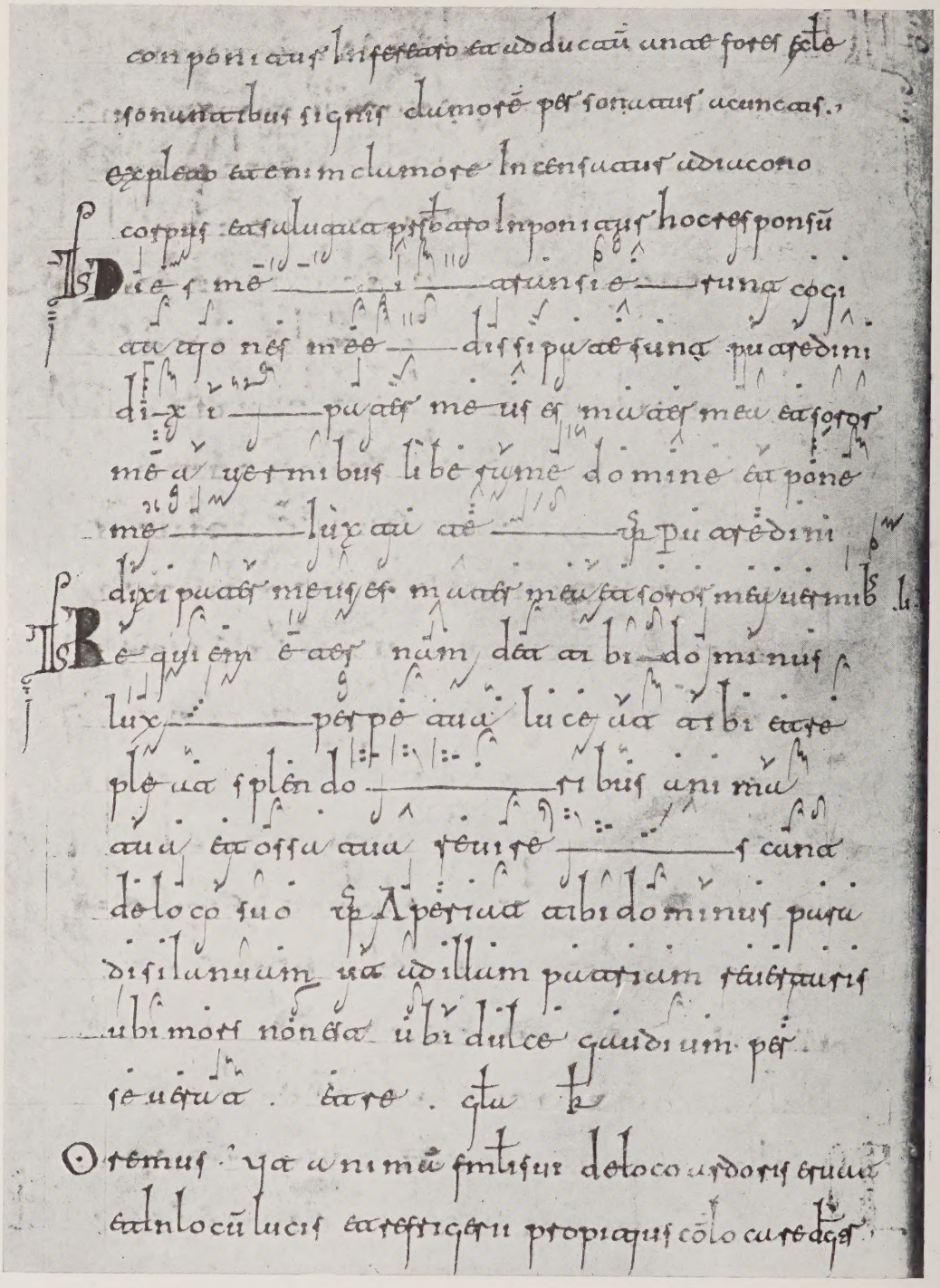
Facsímil 3². — Silos, Códice E, f. 39



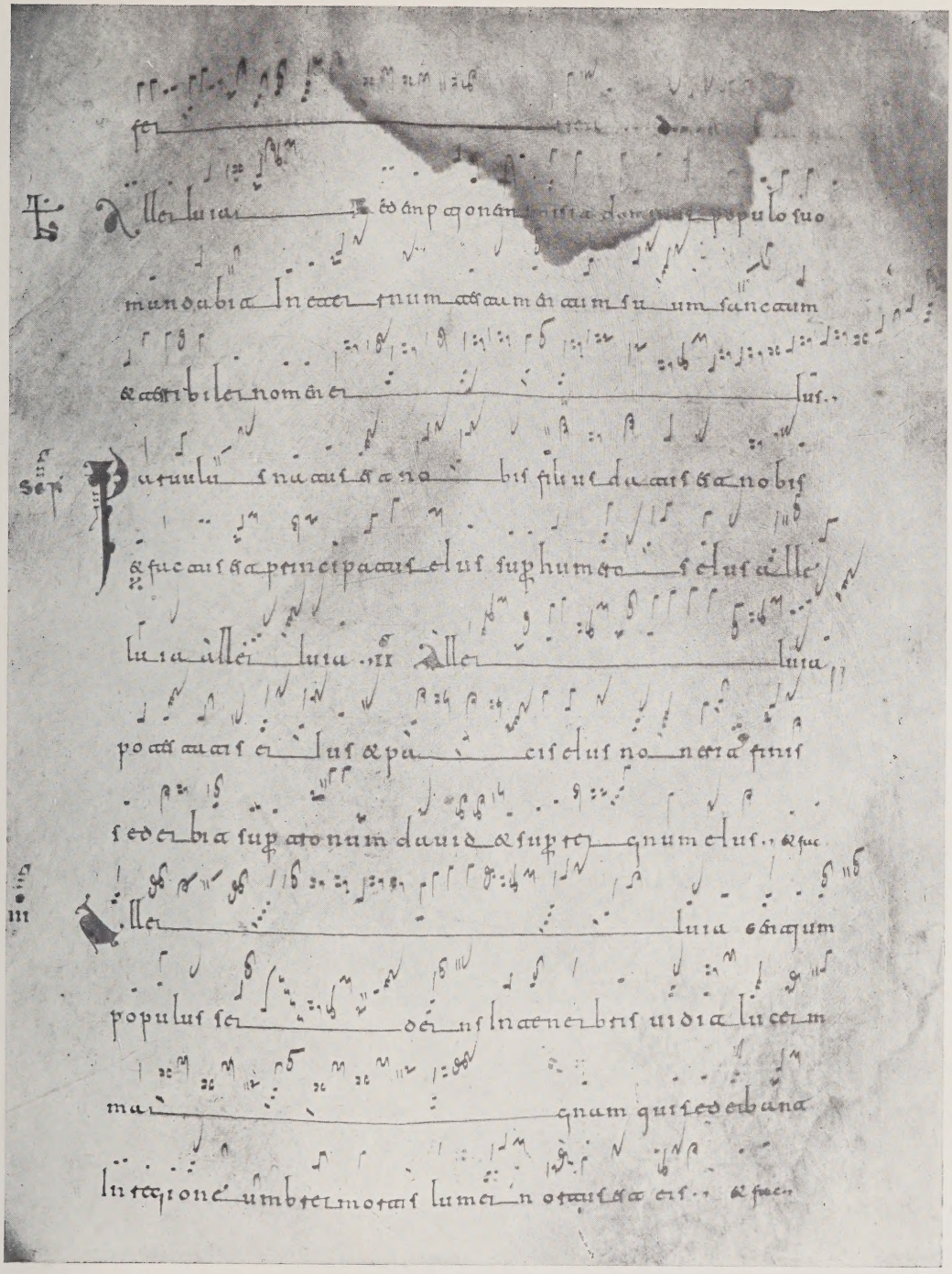
Facsímil 4. — Silos, Códice B, f. 112



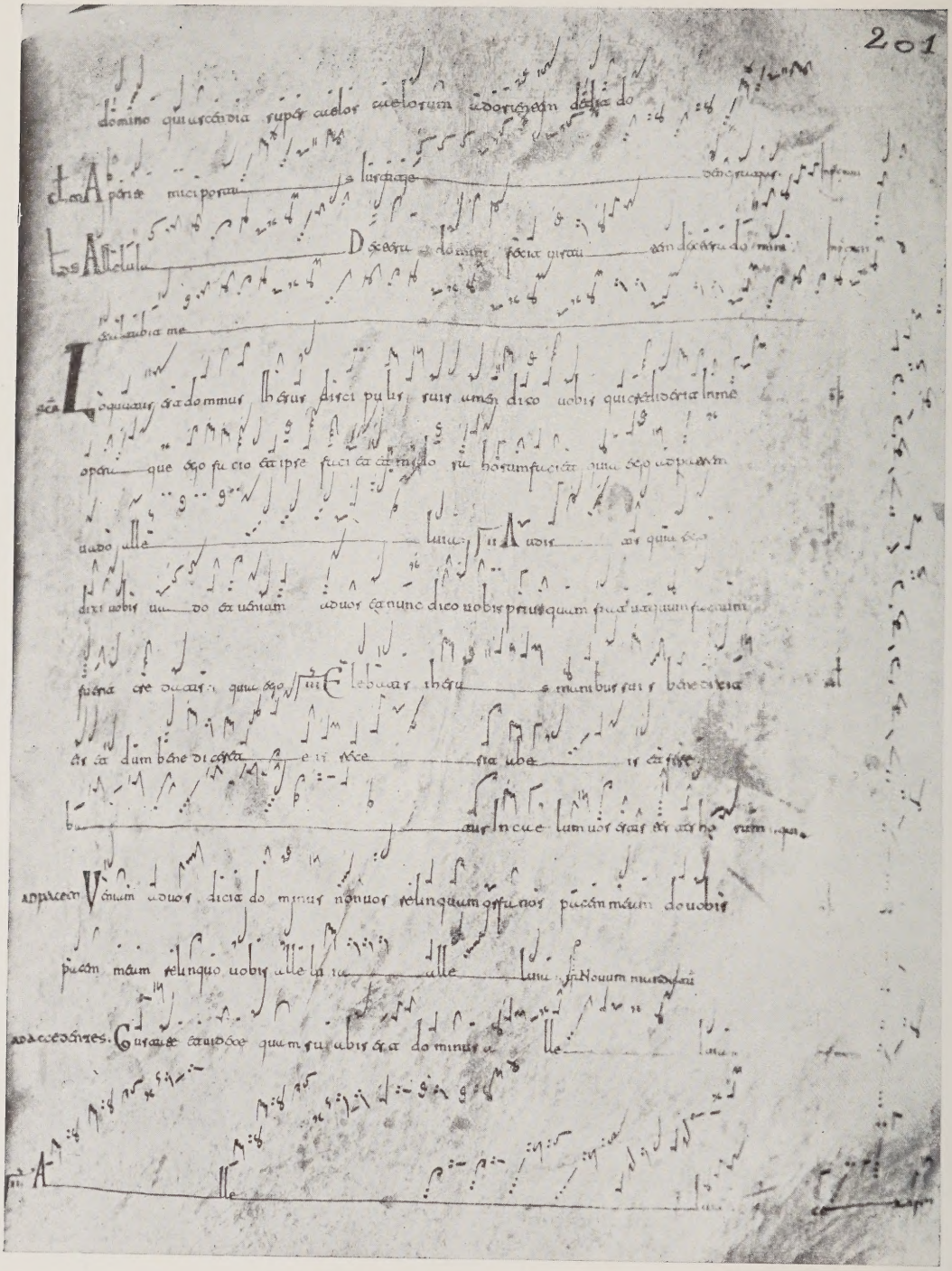
Facsímil 5. — British Museum, addit. 30,845



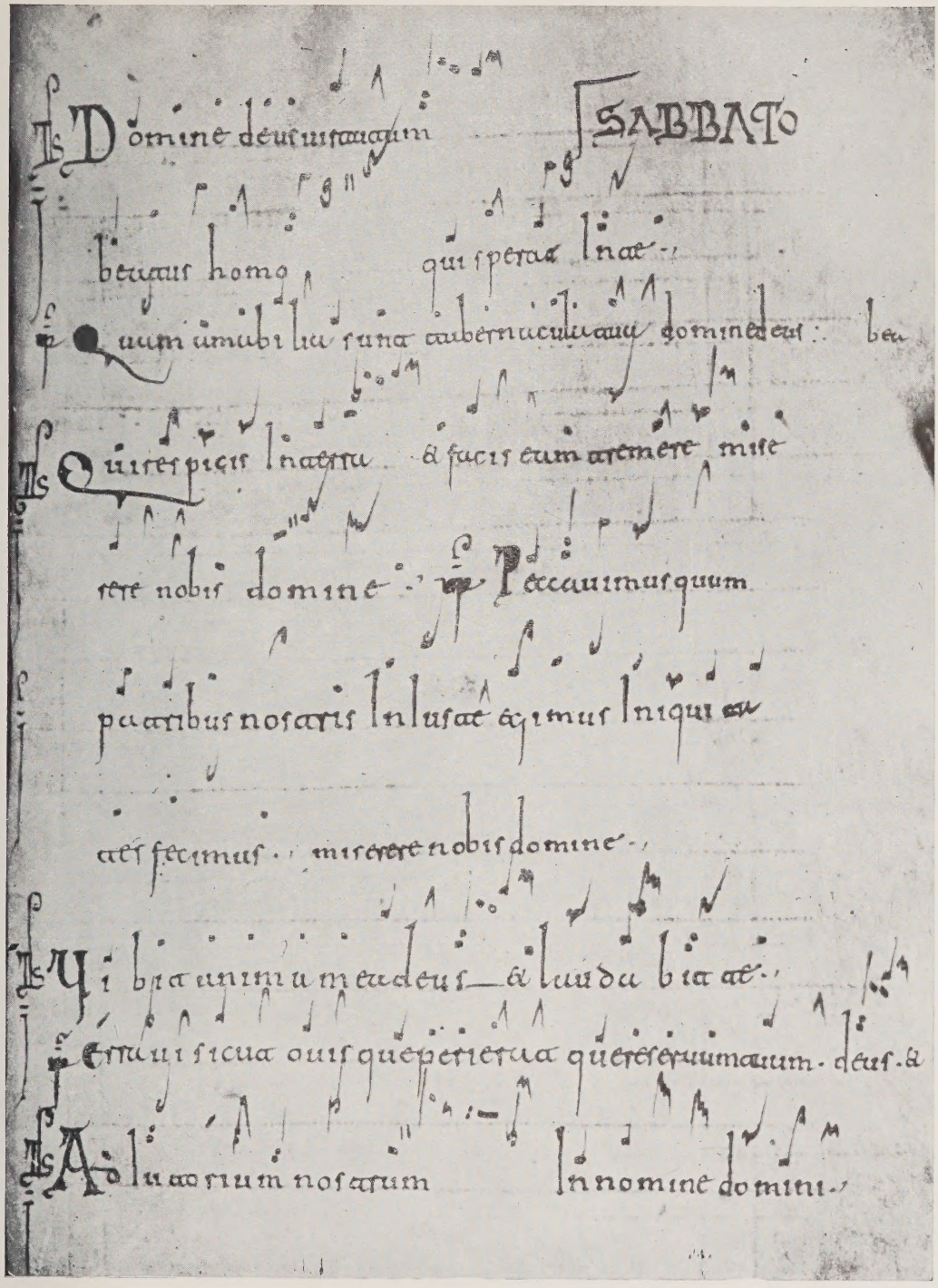
Facsímil 6. — Liber Ordinum Silense, f. 88 v.º



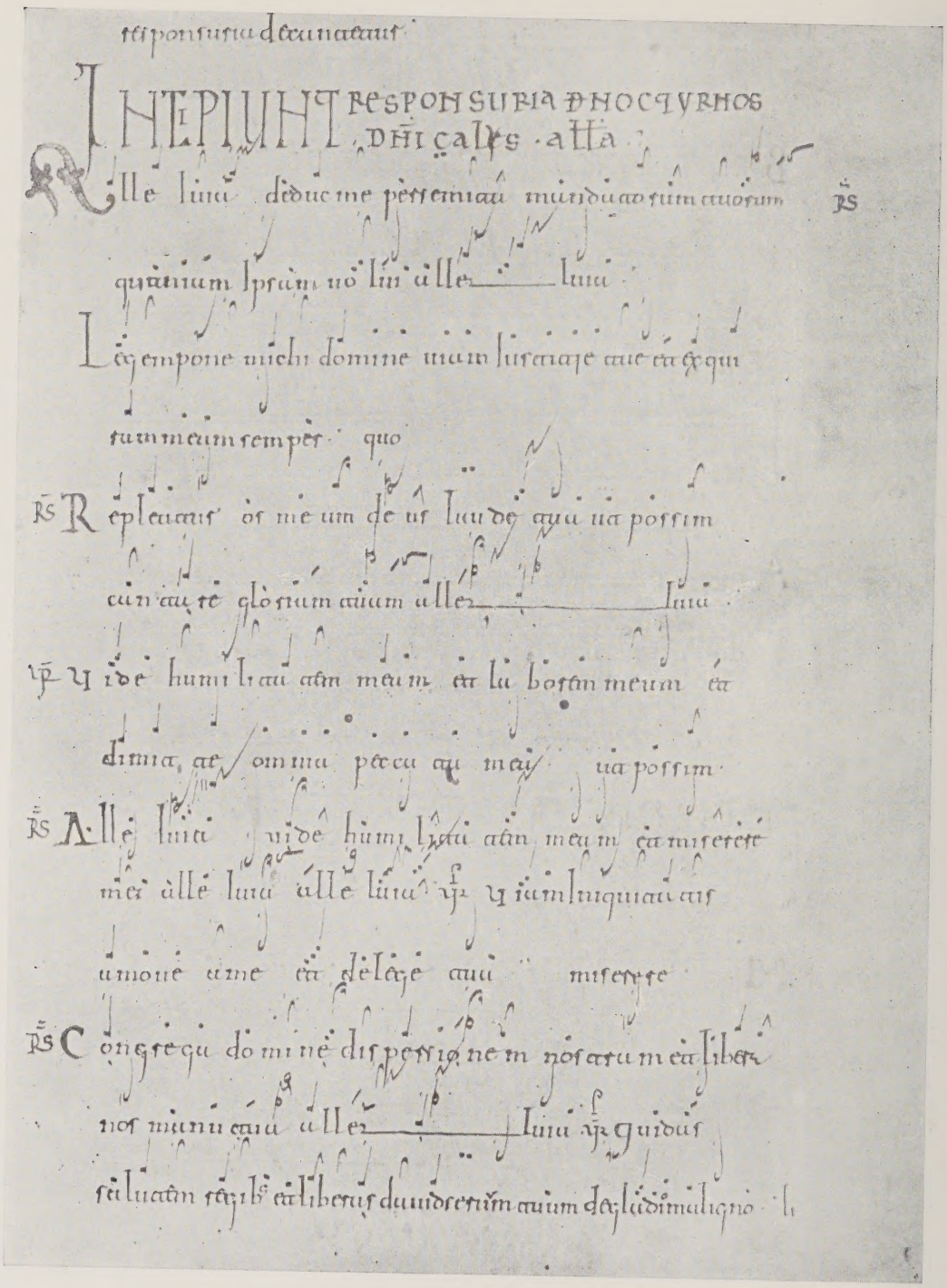
Facsímil 7. — Cód. Emil., f. 127 v.º (Academia de la Historia, n.º 30)



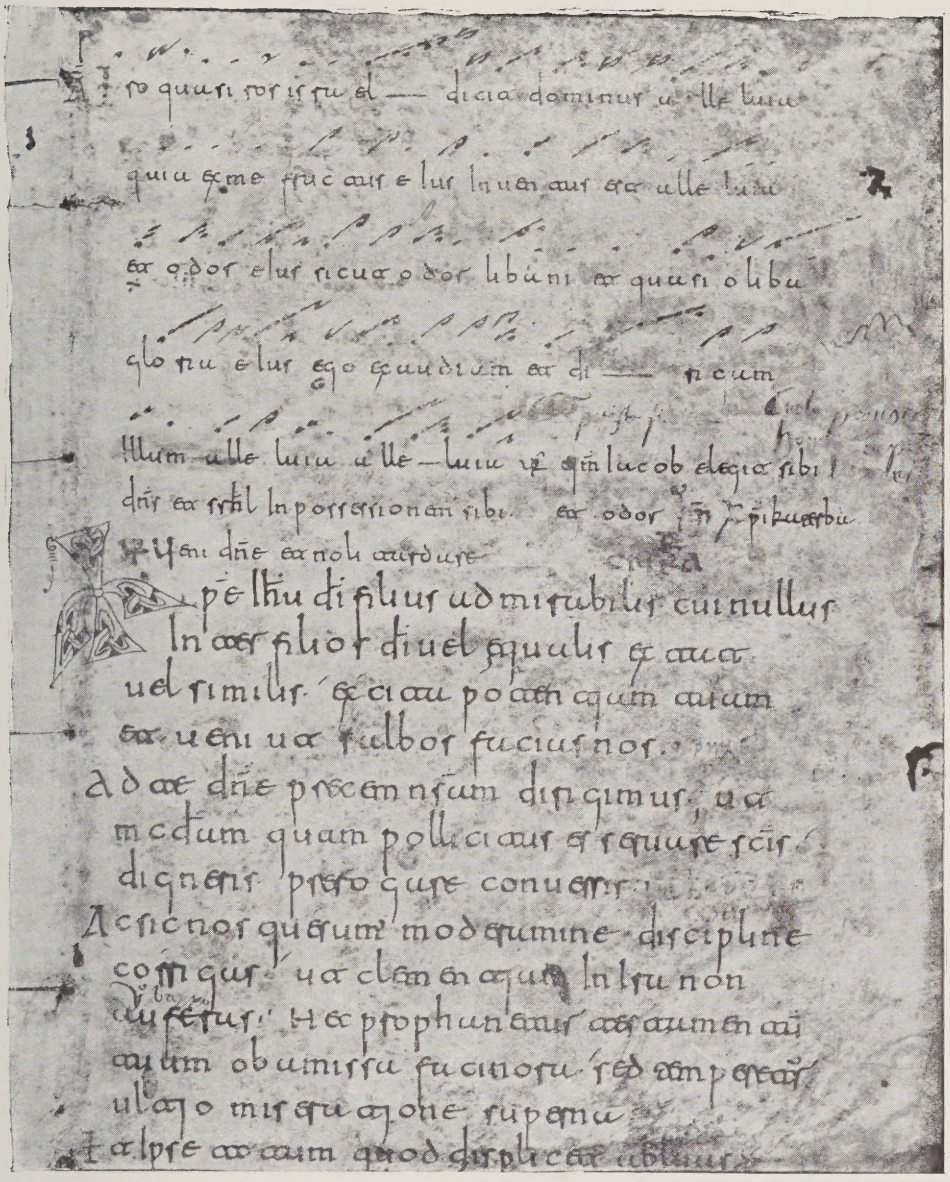
Facsímil 8. — Códice de León, f. 201



Facsímil 9. — Real Biblioteca, 2 j, 5, f. 157

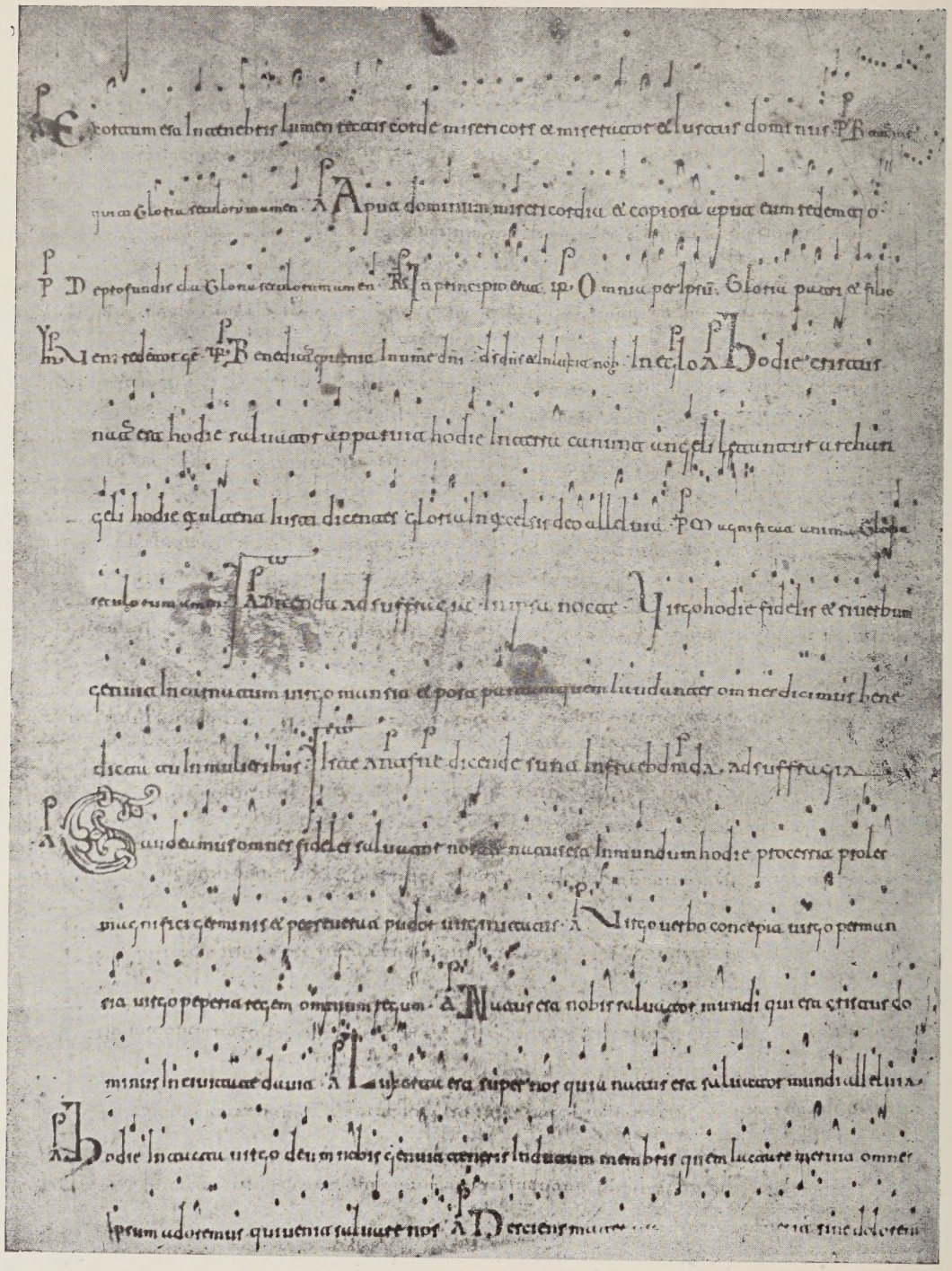


Facsímil 10. — Santiago de Compostela



Facsímil 10². — Catedral de Coimbra

Sirve de cubierta a un cantoral romano del s. XIII



Facsímil 11. — British Museum, addt. 30,850

Finalmente, a la exquisita bondad del doctor Vasconcelos, varón eruditísimo y catedrático de la Universidad de Coimbra, debemos la fotocopia de un curioso fragmento recientemente descubierto, de un cierto antifonario mozarábigo. Es una sola hoja pegada a la pasta de un cantoral romano del siglo XIII. La escritura gótica de este fragmento es del siglo XI, y su notación semeja en todo a la notación toledana, con sus trazos gruesos y los neumas tumbados. Pertenece a la santa iglesia catedral de Santa María de Coimbra. (Véase fac. 10[2].)

Semejante fragmento, si bien no proyecta nueva luz respecto a la transcripción de la melodía, prueba la penetración del rito toledano en aquellas regiones portuguesas, a pesar de que en la parte norteña predominaba el rito romanobracarense. También de éste acaban de descubrirse algunos fragmentos en letra visigótica y notación aquitana. Son, tal vez, el primer documento conocido de aquella liturgia que imperó en Braga y en sus sufragáneas desde la famosa carta del papa Virgilio a Profuturo, obispo bracarense.

Capítulo III

LA NOTACIÓN

La notación mozárabe es neumática, como lo es la gregoriana en gran parte de los manuscritos italianos, alemanes, franceses, suizos, etc., y se basa, como ésta, en la combinación de acentos agudos y graves (1). Pero distínguese de ella por algunas particularidades caligráficas, por la elegancia de las figuras y la abundancia de formas que se usan para expresar, ya unas mismas, ya diversas combinaciones de sonidos.

Aunque los elementos de todas las notaciones mozárabes sean siempre los mismos, sin embargo, considerando las formas accidentales, podemos distinguir, en los manuscritos hasta la fecha conocidos, dos clases de escritura : la horizontal y la vertical. La primera pertenece exclusivamente a los códices toledanos y al códice portugués, cuyo fragmento acaba de descubrirse en Coimbra. (Véase facs. 1 y 10[2].) Sus neumas están notablemente inclinados, a derecha, a veces del todo tumbados, aun en las fórmulas cuyas notas representan sonidos melódicamente sobrepuestos, como la del *scándicus*. Con este procedimiento lograban los copistas economizar pergamino, ya que la música, verticalmente, ocupaba poco espacio; pero en las piezas adornadas, donde a veces una sola sílaba sostiene un número considerable de neumas, veíanse obligados a multiplicar las líneas melódicas, sobreponiendo las unas a las otras, con lo cual se originaba no poca confusión en la lectura.

La escritura de los códices toledanos es algo basta y desaliñada, y menos rica que las otras en neumas, pues apenas emplea las figuras compuestas, y para las simples, no tiene más que una o dos formas. Las figuras que en la columna segunda del cuadro que luego ha de insertarse representan la notación toledana, están calcadas del códice 35, 7, que, entre todos los de esta procedencia, es el más limpio y está bastante bien ejecutado.

Las demás escrituras son todas verticales, y se distinguen entre sí solamente por muy accidentales e insignificantes rasgos, y por la mayor o menor abundancia de figuras. (Véase facs. 2-10.)

En nuestro cuadro se ha utilizado principalmente el *Liber Ordinum* de Silos, cuya escritura, siempre firme y limpia, aunque no siempre la más fina y elegante, no

(1) Véase el cap. 1 del *Método de canto gregoriano*, del padre Casiano Rojo (Valladolid, 1906).

tiene rival en cuanto a la variedad de neumas e ingeniosa combinación de éstos en figuras compuestas. (Véase la tercera columna del cuadro en este capítulo.)

Ocupa la cuarta columna el manuscrito de León. Este precioso y abultado volumen es obra de una sola pluma. Su notación es clara y elegante, casi excesivamente rasgada en algunas páginas, y la combinación de figuras ingeniosa, aunque con menos éxito que la del *Liber Ordinum*. En el cuadro no aparecen todas las figuras de este códice, sino sólo algunas, que se distinguen por su originalidad o alguno de sus rasgos peculiares. Otras, se han puesto únicamente para prueba de su conformidad con el códice anterior.

Hallará el lector, en la cuarta columna, algunas figuras del manuscrito de San Millán, que en la Academia de la Historia se designa con el n.° 30. Poca novedad añaden a las de los otros dos, pero tienen ciertos rasgos característicos que pudieran hacer difícil su identificación a primera vista. En conjunto, la escritura de este códice supera por su elegancia a todas las demás. No sólo las figuras, en particular, están trazadas con arte, sino, también, distribuídas y combinadas entre sí con tal gusto y acierto, que uno se detiene con encanto a contemplar muchas de sus páginas. (Véase el facsímil n.° 7.)

La notación de los manuscritos silenses es obra de varias manos; de ahí la desigualdad que se advierte entre unos folios y otros, aun dentro de un mismo códice. Una pluma finísima y de suma elegancia tiene parte en el *Breviarum Gothicum*, en el *Rituale* y en el *Officia et Missae;* suyas son las figuras que aparecen en algunas casillas de la columna sexta. No se han multiplicado los ejemplos de esta notación por no recargar el cuadro, y porque coinciden con sus homónimos en los rasgos esenciales.

Las escrituras del compostelano, y del que posee la biblioteca particular del Rey, no van en zaga a las otras, y están trazadas con mano segura y gusto exquisito. (Véase los facs. 9 y 10.)

Hay en el British Museum dos manuscritos silenses que contienen la liturgia romana transcrita en caracteres visigóticos, lo cual ha podido inducir a considerarlos como códices mozárabes. Son el *Breviarium seu Antiphonale Silense* (30, 850) y el *Breviarium de toto* (anni) *circulo* (30, 848).

La notación del primero (facs. 11) es enteramente visigótica, y de él se han copiado las figuras del cuadro (col. 7). La del segundo, tiene ya poco de mozárabe, y se parece más a las escrituras que en el siglo XI se usaban en algunas provincias de la Europa meridional, de donde pasó al norte y luego al centro de España. La del 30, 850, que pertenece sin duda a los primeros años de la implantación en Silos del rito mozárabe, proyecta no poca luz para la interpretación de los neumas visigóticos, como luego se verá.

* * *

No son pocas las dificultades con que se tropieza en el estudio y clasificación de los neumas mozárabes. Pues si algunos de estos se parecen a los gregorianos y se identifican fácilmente con ellos, hay otros muchos de formas desconocidas, verdaderos jeroglíficos, que sólo se han podido descifrar después de mucho revolver los manuscritos.

Las bases de este trabajo han sido:

1) El códice silense *Breviarium de toto anni circulo*, que acabamos de mencionar, el cual, por contener las melodías conocidas del canto gregoriano en notación enteramente mozárabe, da la clave para la interpretación de las figuras que contiene. Por desgracia, el amanuense ha hecho uso sólo de un escaso número de éstas, y no se encuentran entre ellas si no las más corrientes y sencillas de la semiografía mozárabe.

2) Algunas piezas del *Liber Ordinum*, pertenecientes al oficio de difuntos, las cuales se hallan en el ejemplar de Silos con la notación mozárabe, y en el de Madrid, con la escritura de puntos sobrepuestos, que en el siglo XI o principios del XII susbtituyó a la mozárabe del mismo códice.

El mismo *Liber Ordinum* silense contiene, en margen y escritura francesa de puntos sobrepuestos (s. XII), tres antifonitas que se cantaban en la ceremonia del lavatorio de los pies del Jueves Santo, según el rito mozárabe.

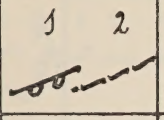
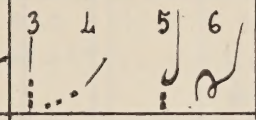
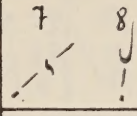
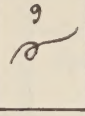
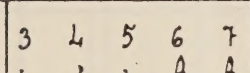
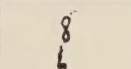
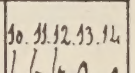
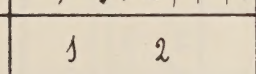
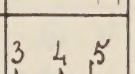
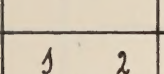
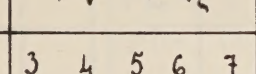
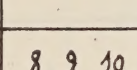
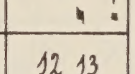
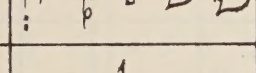
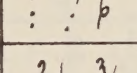
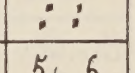
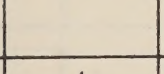
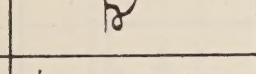
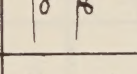
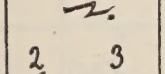
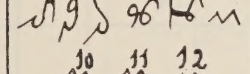
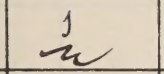
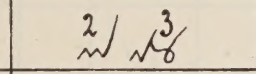
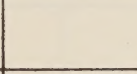
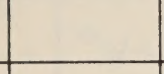
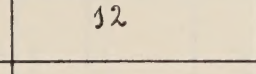
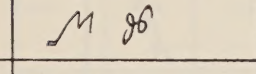
3) El cotejo de unos manuscritos mozárabes con otros del mismo rito y escritura ayuda también, eficazmente, a interpretar los grupos, porque, si bien contienen todos un mismo canto, sin embargo la escritura difiere con frecuencia, ya sea por el empleo de diversas figuras en lugares paralelos, que favorece el paso de las conocidas a las ignoradas, ya porque a veces en un mismo o en diferentes manuscritos se descomponen en sus elementos las figuras más complicadas, cuyo significado permanecía oculto, y no se hubiera adivinado.

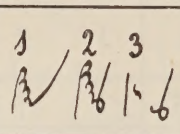
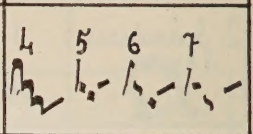
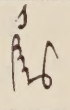
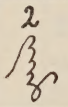
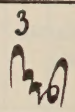
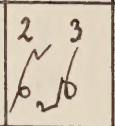
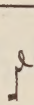
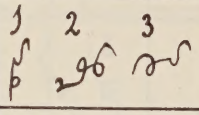
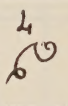
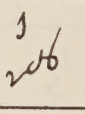
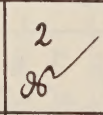
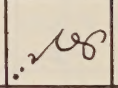
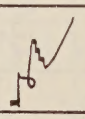
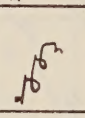
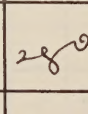
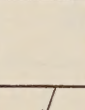
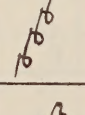
Este criterio por sí solo no basta siempre, porque en las melodías mismas hay frecuentemente variantes que traen sus consecuencias, como es natural, en la escritura : pero es seguro cuando repetidas veces se reproducen unas mismas substituciones.

4) Dentro de un mismo manuscrito puede hallarse término de comparación para reconocer muchos neumas : ya porque hay cantos que se repiten varias veces, como por ejemplo el de los tractos, cuya melodía suele ser idéntica en todos los versos; ya porque en el canto mozárabe, como en el gregoriano, suelen repetirse algunas fórmulas neumáticas dos o varias veces en una misma pieza. (Véase un ejemplo en la página 84.) Pues bien, en tales casos, de ordinario reproducen los amanuenses con exactitud las figuras del primer modelo. Pero, por inadvertencia o intencionadamente, las substituyen a veces por otras de igual significación, ofreciendo de esa manera el medio de conocer nuevos neumas, o de comprender los que antes no se entendían. Rara vez se tiene la fortuna de hallar esa substitución cuando se trata de los neumas complicados. Así, habiendo leído enteramente los trescientos seis folios del manuscrito leonés, hubimos de quedarnos con las ganas de dar siquiera

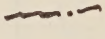
una sola vez con otra escritura del neuma Z, 2 (véase el siguiente cuadro), que hallamos después en el *Liber Ordinum* de Silos (Z, 1), comparando la escritura de una misma pieza en los dos códices. En aquel mismo códice fuénos preciso leer hasta el folio 247 para encontrar, en grupos conocidos, lo equivalente de la figura Q, 3. Allí tuvimos la suerte de encontrar, por segunda vez, el canto de una antífona que se hallaba ya en el f. 239 v.; pero, en vez del enmarañado grupo que tan preocupados nos traía desde muy atrás, se nos ofrecían en esta página figuras más usuales y para nosotros bien conocidas. El lector puede ver ambas figuras en la primera columna del mismo apartado Q.

Nom. y not. greg.	Toledo	Liber Ordinum	León	S.M.	Silos 1	Silos 2
A. Punctum	1 2 3	4 5 6 7 8				9 10
B. Virga	1 2 3	4 5 6 7				8 9
C. Clivis	1 2 3	4 5 6 7 8 9 10	11 12 13	14		15 16 17
D. Cephálicus						1 9
E. Podatus	1 2 3	4 5 6 7	8		9 10	11 12 13
F. Córculus (Podatus flexus)	1 2	3 4 5 6 7	13 14 15	19 20	22 23	24 25 26
		8 9 10 11 12	16 17 18	21		27 28
G. Porrectus (clivis resupina)	1 2	3 4 5 6	8		9	10 11 12
H. Scandicus (3 notas)	1 2	3 4 5 6 7	13 14		16	17 18
		8 9 10 11 12	15		16*	19 20

	Toledo	Liber Ordinum	León	S.M.	Silos 1	Silos 2
J. Scándicus (4 notas)						
J. Climacus (3 notas)						
K. Climacus (4 notas)						
L. Scand. flexus						
M. Scand. præp.						
N. Porrec. flexus (tórculus præp.)						
O. Porrec-Podat.						
P. Torculus resupinus						
Q. Torc.-clivis						
R. Porrec.-torcul.						

	Toledo	Liber Ordinum	León	S.M.	Silos 1	Silos 2
S. Varias figuras unidas		1 2 3 				4 5 6 7 
T. id.		1 			2 	3 
V. id.	1		2 3 		4	
X. id.						
Y. id.		1 2 3 			4 	
Z. id.		1 	2 			
a. id.						
b. id.						
c. id.						
d. id.						
e. id						
f. id.						

	Toledo	Liber Ordin.	León	S.M.	Sil.1	Silos 2
g. Puntos y vir-gas en grupos	1 2 3 4 5 6	7 8 9 10 11	12			13 14 15 16
h. Trigon pressus	1	2 3 4				5 6 7
i. Salicus	1	2 3 4	5			6 7
j. Pressus	1 2 3	4 5 6 7 8	9	10 11		12 13
k. Pressus	1	2 3	4			
l.	1 5	2 3 4	4			
m.	1 2 3	4 5	6			7

	Toledo	Liber Ordin.	León	S.M.	Sil.1	Sil.2
o. 2 quilismas 1 virga.		1	2	3		
p. 3 quilismas 1 virga.	1 	2 3	4 5	6	7	
s. 2 quilismas 1 clivis.	1	2 3	4		5	
t. 2 quilismas 1 tórculus.		1 2	3	4 5		
2 Punto o podatus seguido de 2 ó 3 quilismas y virga	1	2 3 4	5			

Explicación de las figuras

La nota simple se representa, en la escritura mozárabe, por un punto ordinario (A, 1); por un punto alargado (A, 4, 5); por un semicirculito, una media *x* (A, 2, 3, 6, 7); por una raya ondulada en forma de tilde (A, 8); por una virga, a la que puede darse varias inclinaciones (todos los números de B).

En el punto y en la virga, con las diversas formas del uno y de la otra (A y B), se encuentran los elementos de todas las demás figuras. Dos virgas juntas por su parte superior, como una V al revés, forman la *clivis* (línea C, 1, 2, 4, 5, etc.). Reemplazando las virgas por los puntos redondos, semicirculares, ondulantes, se logran las figuras C, 3, 7, 8, 9, etc. La fig. 9 se lee de derecha a izquierda, como claramente aparecerá más tarde en L, 9. La fig. 10 se lee de arriba abajo; ésta se emplea, sobre todo, al fin de las divisiones musicales, donde probablemente se da al primer punto una duración algo mayor que la de una nota ordinaria. (Véase el *Liber Ordinum* de Silos, facs. 3.)

El *podatus* (E) significa lo contrario de la clivis, y se parece a una V recta, cuyo primer rasgo está bastante deformado.

El *torculus* consta de tres notas, una aguda entre dos graves, y se forma de diversas maneras, como puede verse en la línea F. Con frecuencia es un *podatus flexus*.

El *porrectus* se compone de una clivis (C), y el último rasgo del *podatus* (E), en las figs. G, 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11; así, se denominaría con razón clivis resupina. En las figs. 5, 6, 8, 12, se compone de una virga recta (B, 5) y el podatus E, 7.

Los *scándicus* de tres notas tienen diversas figuras (H). Los n.ˢ 9, 10, 16, 20 constan del podatus E, 6, más una virga; su composición aparece perfectamente en el n.° 16. Los n.ˢ 12, 15 y 16* tienen alguna semejanza con el podatus E, 4, excepto que su primer rasgo no sigue la dirección ascendente, sino la descendente, que vale una nota más. Estas figuras podrían acaso explicarse también por un punto semicircular entre dos virgas que se enlazan, y le cierran, por trazarse sin levantar la pluma. La fig. 11 es en realidad un corte de J, 6, pues en todo se parece a esta figura, excepto en la última virga, de que se halla privada.

El *scándicus* de cuatro notas (I) se compone ordinariamente de puntos y virgas superpuestos. También se expresa con frecuencia por medio de las figs. 1, 6, 9, que no necesitan explicación después de lo expuesto en el párrafo anterior. No sólo el cotejo de los manuscritos, sino también la versión a la escritura de puntos superpuestos de que más tarde se hablará, justifica la inserción de estas figuras entre los *scándicus* de cuatro notas.

El *climacus* de tres notas se expresa por medio de virgas y puntos o por figuras especiales. Las figs. J, 6, 7, 8, 9, 13, 14 se componen de los mismos elementos que

los quilismas (véase en este cuadro : s, 2, 3, 4, 5), pero la disposición de éstos es inversa. Su ejecución debe ser más ligada que la de los otros climacus; sin embargo, en los manuscritos se reemplazan a veces los unos por los otros.

El *climacus* de cuatro notas (K) se compone ordinariamente de puntos y virgas superpuestos.

La fig. 9 del grupo L se lee de derecha a izquierda.

Los n.^{s} 1, 2, 3, 4 del grupo M se parecen a los porrectus G, 5, 6, 9; pero tienen una curva más en la última línea, y, por consiguiente, un sonido más en dirección ascendente. Podrían compararse, también, con el *scándicus* I, 6, 9, y se vería que sólo se diferencian en la primera nota, la cual en M es más alta que la segunda, mientras que en I es más baja que ésta.

Porrectus flexus. Fácilmente se entenderán la mayor parte de las figuras N comparándolas con las del apartado G. Los neumas 9, 10, 11, 15, 16 se usan al fin de las frases, miembros o pequeños incisos, y, ordinariamente, están escritos con caracteres diminutos. Los autores de la doble traducción de los dos *Liber Ordinum* ponen siempre, en el lugar que corresponde a estos grupos, un *porrectus flexus.* Por el contrario, el monje que, al adoptarse en Silos la liturgia romana, transcribió los libros que la contenían en notación y escritura visigótica (véase facs. 11), reservó estas figuras para expresar el pressus producido por el encuentro de dos clivis. El manuscrito gregoriano de Montpellier (s. XI) significa también el pressus con esa figura.

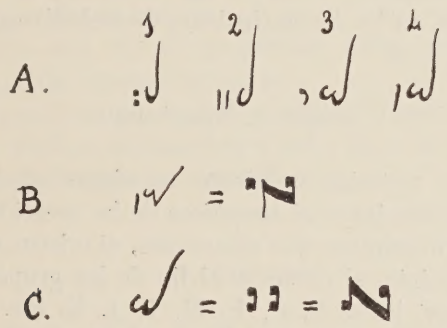
Un empleo semejante tiene en los manuscritos mozárabes la fig. 12, 14 : en realidad, hay en ella dos grupos, una virga y un tórculus, pero este último casi nunca toma esa forma, sino cuando se junta con la virga en las circunstancias descritas. En el canto, la virga se expresa por un sonido más alto que la primera nota del tórculus, de manera que en las relaciones melódicas se parece a los demás de este apartado, y sólo se diferencia en la división, que es 1 + 3, en vez de 4, o 2 + 2.

También se usa este grupo en circunstancias análogas a las del pressus gregoriano, ya solo, ya repercutido dos, tres y cuatro veces : lo cual induce a sospechar que tiene también el significado de un pressus formado por las dos notas del centro, las dos primeras del tórculus. El silense gregorianovisigótico no hace uso de esta figura. En las traducciones del *Liber Ordinum* se expresa por dos clivis o porrectus flexus, y en los manuscritos mozárabes, se halla a veces reemplazado, en lugares paralelos, por la virga y las formas ordinarias del tórculus; pero el antifonario de Montpellier, que se sirve de varias figuras semejantes a las mozárabes, hace uso de ese tórculus especial, precisamente en combinación con una virga, para indicar el pressus. Y aunque en este códice la virga se funde con el principio de la figura, o viceversa, para formar el pressus, lo que no sucede en la notación mozárabe, bien pudiera aquel haber tomado de ésta sus elementos con una significación en parte igual y en parte diversa.

O-f. Ayudado de las explicaciones anteriores y de la notación gregoriana, fácil-

mente comprenderá el lector por sí solo los neumas que el cuadro contiene, desde la O hasta la f : sólo el n.° 12 de la letra P llama la atención por su forma particular. Parece un podatus (E, 5) precedido del punto en forma de c (A, 3, 7); significaría un sálicus (dos primeras notas unísonas) o un porrectus. Efectivamente, con bastante frecuencia encontramos en lugares paralelos de los manuscritos las figs. A, 1, 2, 3, 4 (véase más abajo), reemplazándose unas a otras, pero ¿serán equivalencias, y no, más bien, variantes? Si fueran equivalencias, esta escritura respondería a la de Montpellier, que se asemeja bastante, y que, en notación alfabética, traduce el dicho manuscrito por cuatro sonidos representables por un porrectus formando pressus en su primera nota (véase más abajo, B).

A pesar de esta semejanza y de las aparentes equivalencias, vemos que en los códices gregorianos, como el 123 de la Biblioteca Angélica de Roma [1], la misteriosa figura que estudiamos equivale a dos podatus, escritos en tamaño diminuto, excepto el último trazo del segundo (véase C).



NOTAS DOBLES

Los valores de las notas se doblan o triplican:

1) Mediante la repetición consecutiva de una misma figura, de donde resulta la bivirga, el bipunto, trivirga, etc.

2) Por aposición de una o dos notas a la primera, o a otra cualquiera nota de un grupo, formando unísono con ella. (Véase i, 1, 2, 3, 4, etc.) En la figura h, 2, la virga se canta al unísono con la primera nota de la clivis.

3) Por fusión de la nota última de un grupo con la primera del siguiente (j, 1, 4, 5, 6, 13 : en los n.s 4, 5, se lee primeramente el grupo inferior); o de dos notas interiores del grupo (j, 2, 7, 10, 11, 12) : en los n.s 3, 8, 9, son

(1) La *Paléographie Musicale* reproduce un folio de este manuscrito (XIII, 86). El mismo se encuentra, también, en la *Introducció a la Paleografía musical*, del P. SUNYOL.

las dos primeras de la segunda figura las que se funden. (Véase lo que se dijo en la letra N con respecto a estas figuras.) Cuando las notas que se funden pertenecen a diversos grupos, la escritura no basta para guiar al lector en la ejecución de esas notas : preciso es que la memoria venga a completar las deficiencias de la caligrafía.

Licuescente

En la escritura mozárabe hay figuras que se parecen al *cephalicus* de la gregoriana (véase C, 4, 14); pero los mozárabes no las emplearon, probablemente, para significar la nota licuescente. La prueba es que esos neumas se usan indistintamente, como las clivis ordinarias, tanto en el centro de los melismas como en los cantos silábicos : hay páginas, en el manuscrito de León, enteramente cargadas de figuras como la C, 4 de nuestro cuadro.

Como la escritura visigótica tenía el signo susodicho, los silenses la utilizaron, al principio de la reforma, en las transcripciones de melodías gregorianas a la notación mozárabe (véase C, 15 y D, 1).

Oriscus, Strophicus

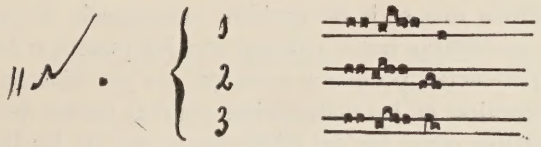
También hay en la notación mozárabe un signo semejante al *oriscus*, (véase la 1 del cuadro), y otro semejante al *strophicus* de la notación gregoriana (véase m).

En los manuscritos mozárabes que conocemos, el oriscus se emplea como el punctum, ya solo, ya al principio, al centro y al fin de los grupos. Véase su uso en diversos neumas del cuadro, letras C, E, F, H, I, J. K, etc. La línea quebrada de J, 8; parece compuesta de una serie de oriscus. La fig. 1, 3, que es la que entra en la composición de este grupo, y que se parece al oriscus alargado en su trazo inferior de la notación aquitana, se usa, como éste [1], a continuación de una virga y en circunstancias en que parece debiera significar un *pressus minor*, como la figura de la dicha notación. Pero la traslación del *Liber Ordinum Matritense*, y las equivalencias de los demás manuscritos, nos enseñan que ese signo significa, por lo menos en muchas circunstancias, un tórculus (precedido de virga). Acaso sus primeras notas puedan traducirse al unísono, más bajo que la virga, en muchos casos. Por eso le hemos colocado, también, entre los pressus (j, 8, 9). ¿Es esta figura (sin la virga) distinta del oriscus? A simple vista no parece.

El strophicus también se usa, como el oriscus, ya solo, ya en la composición de los neumas. Véase en el cuadro C, F, J. Por causa del intercambio continuo que se nota en los manuscritos, entre el punctum, el oriscus y el strophicus, nosotros hemos agrupado las tres figuras en el renglón dedicado al punctum.

(1) Véase manuscrito de Montpellier, *Paléographie Musicale*, VIII.

El efecto del oriscus y de la apóstrofa se obtenía también, probablemente, cantando al unísono las dos últimas notas de algunos grupos, podatus, porrectus, clivis, tórculus resupinus, como en los códices de Montpellier y San Galo. Los manuscritos silenses de rito romano no expresaron de otro modo en la escritura visigótica el porrectus-oriscus. El empleo que nos es dado comprobar de la fórmula siguiente, nos hace sospechar que las dos notas últimas de este tórculus resupinus se cantaban al unísono, y que el efecto era semejante al de las fórmulas gregorianas 1, 2, 3, que con tanta frecuencia se usan en las cadencias finales:



La sílaba que sigue al oriscus en el canto mozárabe no suele tener más que una nota, mientras que en el gregoriano lleva ordinariamente un grupo, tórculus (2) o clivis, (3) del ejemplo anterior.

El trazo grueso y recto en que terminan algunas figuras podría significar también una nota igual en grado a la anterior; y así : F, 4, 5 y H, 11, expresarían un pes strophicus, en vez de tórculus o sacandicus.

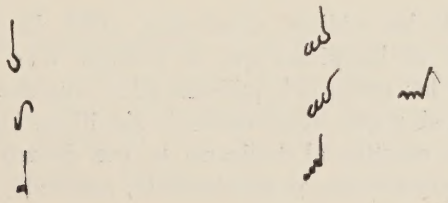
El quilisma

El quilismo mozárabe se escribe de diversas maneras, aun dentro de un mismo manuscrito.

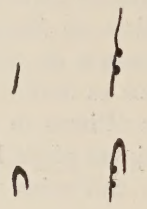
El 35, 7 de Toledo no emplea más que una figura, que se compone de virgas unidas entre sí por los dos extremos (véase la segunda columna del cuadro, desde la letra p hasta el fin). En los demás códices el quilisma se forma de puntos alargados y ligados los unos con los otros, o de arquitos también ligados.

Aquellos y éstos toman generalmente la forma de la primera nota del grupo en que terminan.

GRUPOS QUILISMAS



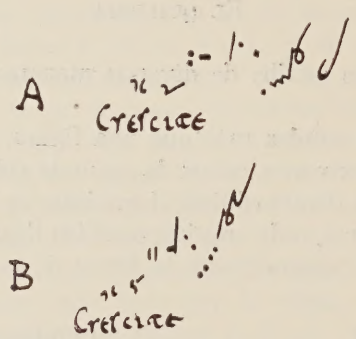
Antes de la virga y de la clivis los arquitos miran a derecha:



El quilisma significa una serie de sonidos, una especie de arrastre o portamento de la voz, que pasa por tantas notas cuantos son los puntos o los arcos de la figura. Dedúcese de las equivalencias, porque a veces, ya sea por distracción, ya tal vez para dirigir al cantor, al repetirse en los manuscritos algunas partes de la melodía, se hallan escritos los puntos sueltos como los del climacus, en vez de los ligados o de los arquitos propios de esta figura.

Otro tanto se advierte si se comparan unos manuscritos con otros, porque frecuentemente se halla en uno expresado por medio de puntos o de virgas tal neuma, que en otro, y en semejante lugar, está escrito en forma de quilisma.

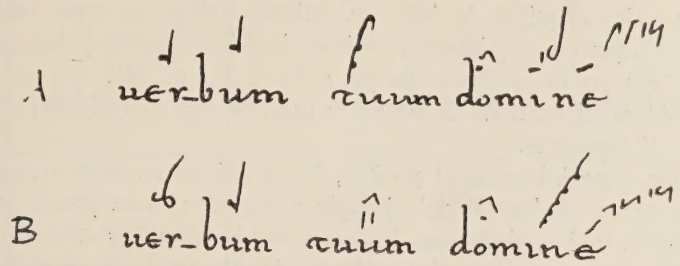
Para no multiplicar los ejemplos, nos contentaremos con poner ante los ojos del lector uno solo, calcado del manuscrito legionense, f. 63 v. A, es el principio de la antífona *Crescite in gratia* : B se encuentra al margen, y es la reproducción de la misma fórmula musical escrita en neumas un poco distintos en cuanto a la figura y distribución de las notas.



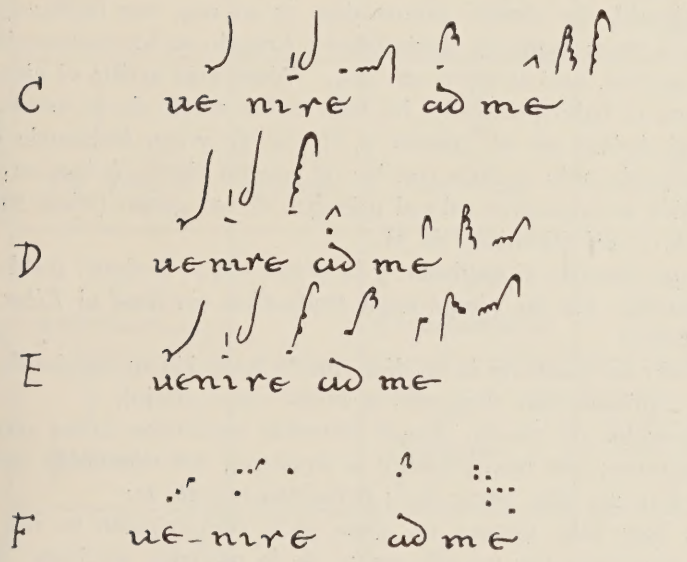
Tanto la escritura de los códices mozárabes, como la transcripción del *Liber Ordinum* del emilianense en las piezas que se pondrán más tarde en otro capítulo, nos inducen a creer que las notas del quilisma no se suceden siempre por los tonos y semitonos de la escala, sino que frecuentemente significan intervalos menores, acaso indefinidos, como los que resultan al deslizarse la voz dentro de una distancia musical pequeña, y, en muchos casos, probablemente, unísonos, puesto que se escriben

todos sus signos al mismo nivel, aun en la escritura diastemática de puntos sobrepuestos : ejemplo:

I



II



A pertenece al códice de León;
B al códice silense 30 850.

Los dos contienen la misma melodía; pero la escritura es algo diversa. Sobre la palabra *tuum* A coloca un quilisma-clivis, B pone dos virgas debajo de una clivis. Sobre la sílaba *mi* (Domine) ocurre lo inverso, B usa los arquitos y A las virgas. La substitución de estas dos formas es muy frecuente en los manuscritos mozárabes.

Véase, también, el ejemplo : *bárbaro*, cap. VII, p. 84.

En la transcripción que el emilianense da de la antífona *Sinite párvulos*, el grupo final de la palabra *me* está traducido por una clivis precedida de un punto que forma unísono con la primera nota de la clivis. Esta traducción es incompleta, faltando algunas notas del quilisma; pero exacta en cuanto al grado que asigna a la única que substituye a los arquitos de éste. El mismo códice, en otras ocasiones, traduce esa figura por dos puntos seguidos de clivis en la misma forma (véase el último neuma de la palabra *spe* en la antífona *In pace*, facs. 13, p. 68).

Si se considera el número de arquitos que forman el quilisma, los manuscritos difieren entre sí bastante.

Los silenses, especialmente el 30 850, los prodigan en cada neuma, siendo cinco con mucha frecuencia (véase B del ejemplo anterior) : otros ponen menos la mayor parte de las veces, y si se comparan los unos con los otros, y aun entre sí, casi siempre se hallarán en desacuerdo. Creemos que la diferencia de puntos no constituye propiamente variantes, porque más bien que número fijo de notas, el quilisma significa un portamento, que en un instrumento como el violín podía pasar por un número considerable de sonidos intermedios, y en una voz humana, por varios de éstos, muchos o pocos según su flexibilidad. Cuando en los manuscritos se expresan por virgas o puntos, casi siempre son dos. Véase más arriba el ejemplo *tuum* (B).

El quilisma se halla precedido, las más de las veces, de un punto que no forma cuerpo con él (véase en el cuadro z, 1, 2, 3), y con frecuencia de un podatus corto, cuya segunda nota se toca con las de aquella figura (véase en el cuadro z, 4, 5); pero también se encuentra solo al principio de un grupo (véase más arriba *tuum* del ejemplo A, y *mi* (Domine) de B.

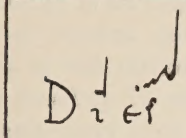
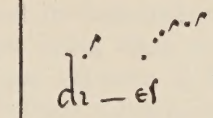
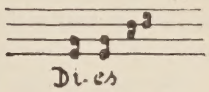
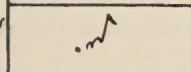
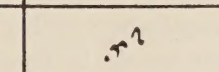
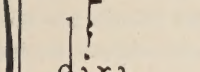
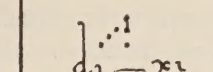
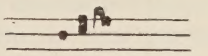
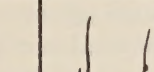
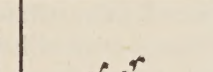
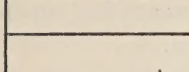
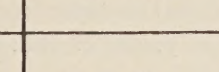
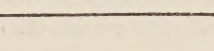
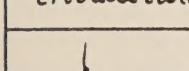
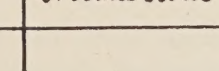
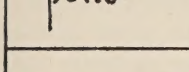
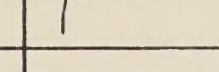
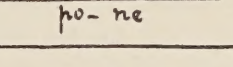
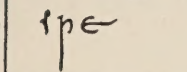
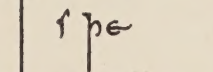
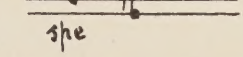
La nota que precede al quilisma, y la primera que le sigue, pueden hallarse más o menos distantes. En las piezas cuya traducción contiene el *Liber Ordinum emilianense*, hay:

un intervalo de quinta *re-la* en *dies*, que la notación mozárabe llena con dos arquitos, y la aquitana con dos puntos (véase más abajo);

cinco intervalos de cuarta, que la notación mozárabe colma con dos puntos o arquitos unas veces; con tres, otras, y la aquitana, con dos notas tres veces : *viam, dixi, terra*, y con una sola, otras dos : *tribulatione, juxta te;*

una vez hay una tercera en *pone*, si la transcripción no nos engaña, y, en este caso, se expresan, por un solo punto de la notación aquitana, dos arquitos de la mozárabe;

por fin, dos veces no hay más que una segunda : *spe, me*, y, en este caso, el quilisma se traduce por notas unísonas. En esta enumeración suponemos que concuerdan los dos *Liber Ordinum*, el silense, de donde tomamos la notación mozárabe y el emilianense, que contiene la transcripción aquitana. La identidad nos consta en lo que se refiere a *terra* y *spe;* es muy probable en lo demás.

	Mozárabe Liber Ordin	S.M	Aquitana S.M.	Efecto- notación greg.
Quinta				
Quarta				
				
				
				
Tercera				
Segunda				
				

Nos consta la conformidad del texto de San Millán con Silos en *terra* y *spe*, porque la antífona *In pace*, a que pertenece el canto de *spe*, se halla anotada en San Millán dos veces; una, con neumas mozárabes, y otra, en neumas aquitanos; y en las dos escrituras se encuentra, también, el principio de la antífona *Terra*. No consta en absoluto la conformidad en las demás partes, aunque es muy probable, porque su transcripción se halla pocas veces en desacuerdo con la escritura del silense. No se ve bien si la notación aquitana contiene el quilisma de *tribulatione*.

Se notará que la transcripción emplea sólo dos (o tres) veces *(viam, terra, tribulatione)* el quilisma romano; y, en estos casos, traduce por ese signo únicamente el último punto o arquito mozárabe : en las demás ocasiones hace uso de tantos *punctum* o *virgas* cuantos son los de la figura mozárabe.

Los silenses, que trasladaron a notación mozárabe el Antifonario romano al adoptarse en su Monasterio la liturgia de Roma, no usaron el quilisma visigótico, contentándose con poner una nota ordinaria en el lugar donde los códices gregorianos contienen de ordinario el quilisma. ¿Es que el códice original no tenía este signo, o que el quilisma mozárabe no correspondía al latino? En el códice de San Millán se usó el signo en la forma que antes se ha dicho, poco después, si no a la vez, que los silenses lo omitían. En el *Liber Ordinum* silense, que se escribió también en la Rioja, se usó el quilisma por el mismo tiempo, al anotar en margen y escritura aquitana las tres antífonas del Jueves Santo, de que luego se hablará. Nada decimos aquí de su notación, porque no poseemos de la mozárabe correspondiente más que el texto legionense, en el cual se notan considerables diferencias, sin emplearse ni una sola vez en las dichas tres piezas el quilisma mozárabe.

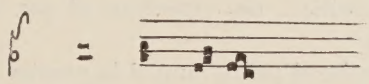
Capítulo IV

LA CLAVE

El estudio comparativo de los manuscritos nos ha llevado al conocimiento de los neumas mozárabes. ¿Puede esperarse que algún día, por ese o por otro camino, se descubra la clave de las melodías? Si la deseada clave existe, no vemos la imposibilidad de que se encuentre. Pero, ¿qué clave habría de ser ésta y dónde pudiera encontrarse?

No existe la clave en los manuscritos que hasta la fecha se conocen. En ellos, efectivamente, no hay líneas, sino que las notas se hallan escritas *in campo aperto* (1), sin pautada y sin que para nada se haya tenido en cuenta, en la colocación de puntos y neumas, las relaciones tonales que les corresponden en el canto. Con respecto a la entonación, las notaciones neumáticas dicen muy poco, pues sólo fijan algunas relaciones generales entre cada nota y la que la precede o la sigue dentro de un mismo grupo. En un tórculus, por ejemplo, la primera nota es más baja que la segunda, y ésta más alta que la tercera : pero nada hay en el dicho grupo que nos indique el grado de la escala en que empieza la primera, ni el intervalo que la separa de la segunda, ni a ésta de la tercera.

En los neumas compuestos la forma del grupo engaña absolutamente a ojos como los nuestros, acostumbrados a la escritura diastemática, con pautada o sin ella : por ejemplo : ¿quién no pensara que en los grupos del renglón V (véase el cuadro, pág. 46) el segundo de sus elementos, o sea el tórculus, si se exceptúa la flexión de la primera nota, había de representar sonidos más altos que los del scandicus inicial? Sin embargo, la única vez que se halla esa figura (n.° 1) en las piezas conocidas que luego se insertarán, toda su segunda parte está traducida por notas más bajas que la primera (la, si, do — la, si, sol):

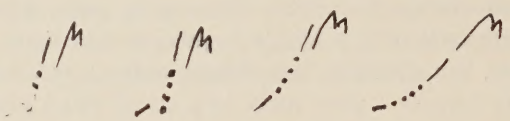


(1) *Nisi enim ab homine memoria teneantur soni pereunt, quia scribi non possunt* (San Isidoro, *Etimologías*, lib. III, cap. I.)

Lo propio debe ocurrir en los grupos Z, a, b, c, d, e, f, que en la escritura parecen ascendentes; pues se usan principalmente en las cadencias, y lo natural es que en una música como la antigua, cuyas escalas por sistema son descendentes, bajen las melodías a reposarse en sus notas inferiores.

Si ahora consideramos las relaciones entre los diversos grupos consecutivos, el desconcierto es total, porque no sólo no se tiene la menor cuenta de las relaciones tonales, sino que los copistas colocan los neumas unos en pos de otros, o sobre los otros, se suben por los márgenes, se entretienen en construir con ellos caprichosas figuras que, descompuestas en sus elementos y colocados éstos a la altura respectiva que exige la entonación, resultaría probablemente todo al revés. Fíjese el lector en los facs. 1, 7 y 8 del cap. III, especialmente en la última línea y el margen del n.° 8. Creemos que no necesitará más remedio para curarse de la enfermedad diastemática, y se persuadirá muy pronto de que es absurdo en este género de escritura establecer relación entre las distancias verticales de los signos o de sus elementos y la entonación de los sonidos; ésta no se halla representada en aquéllos, y sólo podía suplir su defecto la memoria del cantor.

El autor del códice leonés combina de diversas maneras a renglón seguido una misma serie de neumas que tienen idéntico significado. Puede servir de ejemplo el grupo siguiente, que al f. 92 del dicho códice se reproduce en varios versos del himno *Benedictus es*:



En semejantes fantasías caligráficas abundan las dos páginas arriba citadas y otras muchas de esos dos y de otros muchos códices mozárabes.

Es, pues, evidente que la colocación de los neumas de ninguna manera expresa sus relaciones tonales. Pero, ¿no podrá encontrarse algún indicio, alguna indicación más o menos fija, en la forma misma de las notas y de los neumas?

Algo de esto sospecha y supone el padre Sunyol al escribir, en la pág. 217 de su *Introducció a la Paleografía gregoriana*, las siguientes líneas : «Creemos, pues, poder precisar por de pronto un intervalo que nos parece indicado por la forma especial de un neuma, cuya interpretación hemos seguido en las diversas evoluciones de la escritura visigótica, comprobada por la interpretación que hemos hallado en los mismos manuscritos de esta familia... nos referimos al *pes* del semitono.» (Véase este grupo en el cuadro, E. 6.)

No sabemos cómo ha hecho el padre Sunyol la prueba a que alude en estas líneas. La comparación de los mismos documentos que él ha tenido entre manos nos lleva a la conclusión opuesta. En la antífona *In pace* (véase en el cap. VI, facs. 12, 13 y 14) se lee cinco veces el dicho podatus, y de ellas, sólo tres representa el semitono *(si-do,*

mi-fa) en *et (et requiescam), ter (singulariter),* y *con (constituisti).* Las otras dos veces representa un tono entero en *is (constituisti)* y una tercera *spe (fa-la* o *mi-sol).*

Si se extiende la prueba a todas las piezas que en el *Liber Ordinum* de Madrid están escritas en notación aquitana, comparándolas con la notación visigótica del silense, se obtiene un resultado más opuesto todavía a la hipótesis del padre Sunyol; pues, de treinta veces que aparece el podatus de forma diminuta en la notación visigótica, sólo cinco expresa un semitono, veinte veces representa el intervalo de un tono, y cinco, el de una tercera.

Si del canto mozárabe pasamos al gregoriano, escrito en caracteres mozárabes, la prueba sigue el mismo rumbo. Dos veces se halla el podatus en cuestión en la antífona *Facta est* (Navidad), y las dos significa el intervalo de un tono. Otras dos veces se encuentra en la antífona *Virgo verbo concepit (Ibidem,* véase el facs. 11), con idéntico significado. La conclusión es clara.

Además, si ese neuma, u otro cualquiera, por su forma especial representase un intervalo fijo, habría que reconocer que todos los manuscritos mozárabes contienen un canto distinto. Mas aún : que ni siquiera, dentro de un mismo manuscrito, las piezas que se repiten concordarían en cuanto a la melodía, puesto que constantemente hallamos en estas repeticiones neumas de forma diversa de la que encontramos la primera vez. Véanse los melismas A, B, C, D en los ejemplos de las ps. 84 y 85. La antífona *In pace* se halla dos veces en el *Liber Ordinum* de Silos, a distancia de pocas páginas. En la primera de éstas hay sólo dos podatus pequeños; en la segunda, aumentan estos hasta cuatro. La misma pieza, en el *Liber Ordinum* de San Millán, contiene cinco podatus de esa forma.

Con sentimiento se resigna el investigador a estas conclusiones; pero la verdad se impone inflexiblemente.

El único medio para descifrar las melodías mozárabes sería una transcripción autorizada en notación diastemática, como la que nos proporciona el códice de San Millán para el escaso número de piezas que luego se han de insertar. Mientras no aparezca esa transcripción, forzosamente habremos de resignarnos a ignorar cómo cantaban nuestros padres, siendo de temer que los códices queden sellados para largo tiempo.

Capítulo V

NOMENCLATURA E IMPORTANCIA MUSICAL DE LAS DIVERSAS PIEZAS QUE SE CANTAN EN LOS OFICIOS MOZÁRABES

1. — En la misa

La liturgia de la misa es notablemente más variada y prolija en el rito mozárabe que en el romano. Tanto en el uno como en el otro, la ceremonia empieza con cánticos, oraciones y lecturas. Estas últimas, en el mozárabe, son tres : una lección, la epístola y el evangelio.

Desde el ofertorio en adelante, el celebrante mantiene un diálogo casi continuo con los asistentes, tomando éstos parte en muchas fórmulas que los sacerdotes latinos pronuncian a solas y en secreto. Después de una larga serie de peticiones, se canta solemnemente la *Inlatio* (prefacio), a la cual siguen muy pronto la consagración, la antífona *ad confractionem panis*, el *Pater noster*, la *bendición* (es decir, una serie de súplicas breves), la antífona *ad accedentes* durante la comunión, una oración, y termina la misa con una rapidez que desde la consagración parece excesiva en comparación de la lentitud con que se desarrolla la parte que precede al acto esencial del sacrificio.

En este lugar no se hará mención de las preces y fórmulas comunes, en que alterna el celebrante con los fieles, sino sólo de los cánticos que corresponden al coro. La lista siguiente empieza por los más importantes.

Prolegendum (Antiph. ad prolegendum o praelegendum, antes de la primera lectura). — Esta antífona corresponde al introito latino, y se dice, como éste, con verso y gloria. El canto del prolegendum se desenvuelve en un estilo sencillo, como las antífonas del oficio en el Antifonario romano. Los libros impresos que actualmente se usan en la capilla mozárabe de Toledo designan esta pieza con la palabra *Officium*, que no se halla nunca con tal significación en ninguno de los manuscritos.

Psallendum. — Esta pieza, que tiene mucha semejanza con el gradual latino en el estilo y prolijos floreos de su melodía, se canta después de la primera lección.

Laudes. — Corresponde al *alleluia* que se canta en la misa romana, después del gradual; pero su lugar propio en la misa mozárabe es después del evangelio. La última sílaba de la palabra alleluia lleva siempre, como en el canto gregoriano, un

melisma bastante prolijo. El término *Lauda*, con que actualmente designan los mozárabes ésta y algunas otras piezas, no se halla en los códices antiguos.

Sacrificium. — Ocupa un lugar análogo al del ofertorio latino, y consta, como éste antiguamente, de una antífona alternada con varios versos. Esta pieza supera, de ordinario, a todas las demás, por su desarrollo musical.

Ad pacem, ad confractionem panis, ad accedentes. — Con estos tres nombres se designan otras tantas antífonas, provistas, en general, de versos, que se cantan, respectivamente, al darse el ósculo de paz el celebrante y los fieles antes de la *Inlatio*, mientras el celebrante divide la sagrada hostia, y durante la comunión. Por su canto sencillo y rápido casi siempre, se parecen estas piezas a la comunión latina.

Gloria in excelsis. — El lugar de este himno, cuando se dice, es después del introito. Antiguamente se usaba poco, por lo cual, en los códices se hallan sólo tres o cuatro melodías para acompañarlo. En la fiesta de San Juan Bautista se cantaba, en su lugar, el *Benedictus*.

Agios o theos. — Los códices traen diversas melodías de estilo adornado para el trisagio, que en griego y en latín se cantaba los días solemnes antes de las lecturas de la misa.

Benedictiones. — En esas mismas fiestas, algunas veces se anunciaba y se cantaba el himno de los tres niños, es decir, algunas estrofas de ese himno : «*Benedictus es... Domine Deus... Benedicte omnia opera Domini Domino...*», etc. Se decían pocas estrofas, pero el canto daba una extensión considerable a esta pieza.

Clamor. — Es una especie de verso bastante adornado, que algunas veces se añadía a continuación del *Psallendum*.

Trinos. — Los trinos o lamentaciones ocupan el lugar del tracto latino en algunas misas cuadragesimales. Ábrense siempre por la estrofa «*Quis dabit capiti meo*» (Jer. IX, 1), y constan de varias frases sacadas de Jeremías o de Job. El canto de la primera estrofa que sigue a la introducción sirve para todas las demás.

Canticum. — Los últimos días de la Semana Santa figuran en la misa varias piezas en forma tracto, que los códices llaman *Canticum* o *Psallendum*. Por su estilo, la melodía de estas piezas se parece a la de los trinos.

Preces. — Así se intitula una serie de súplicas formuladas en estrofas de corta extensión, semejantes a las que en los códices romanos se encuentran con destino a las procesiones y rogativas, y a las oraciones dialogadas que tanto se estilan en los ritos orientales (1). Se cantaban, algunos días de penitencia, después del *Psallendum*. Ocupan en la misa mozárabe un lugar análogo al de las secuencias latinas, aunque por su origen y significación difieren totalmente de éstas. El canto de las preces no tiene, por regla general, la sencillez y ligereza de las secuencias romanas, sino que aparece en los manuscritos adornado como el de las antífonas mozárabes. El libro de Solesmes, intitulado *Variae Preces*, ha reproducido el texto de algunas

(1) Véanse algunas de éstas en el cap. VI, n.s 3 y 4.

de estas piezas : *Attende Domine... Miserere et parce...*, acompañadas de un canto moderno; *Rogamus te, rex saeculorum... Dicamus omnes...*, con un canto antiguo, pero que no parece el de los códices mozárabes (1).

Meyer deriva las preces mozárabes de las secuencias y prosas que se introdujeron en Suiza y en Francia en torno del milenario. El mejor mentís contra tan infundada teoría lo tenemos en el Antifonario de León, que atribuye a san Julián de Toledo (s. VII) las preces cuaresmales *Domine misericordiarum, obliviscere peccata nostra.* También obstan a la tesis del erudito alemán las *Preces* o *Miserationes*, que el manuscrito de Azagra atribuye a un tal Vicente. Véase lo que, acerca de este documento, se dijo al fin del cap. II.

Agios, Agios, es una piececita breve y sencilla que canta el coro poco después del *Sacrificium.*

Sanctus, sanctus, otra pieza de igual estilo, que ocupa lugar análogo en las dos liturgias romana y mozárabe.

Credo. — No consta que se *cantase* antiguamente esta pieza en la misa mozárabe. Actualmente se canta en los domingos y algunos días festivos, antes de la fracción de la sagrada hostia, si no hay antífona especial «*ad confractionem panis*» para acompañar esta ceremonia.

2. — En el oficio

Las vísperas empiezan por dos antífonas solemnes, que se intitulan, respectivamente, *Vespertinum y Sono.* Las dos llevan casi siempre varios versos, y por su estilo y riqueza de melodía, no quedan en zaga a los ofertorios, sobre todo los días festivos.

A continuación se cantan varias *antífonas*, de estilo menos abundante que las anteriores, pero casi siempre más adornado que el de las gregorianas. El verso y el gloria con que alternan estas piezas se dicen con fórmulas sencillas, como las de la salmodia romana. Estas antífonas no difieren de los responsorios en la forma y combinación de sus partes, sino únicamente en su mayor sencillez musical.

Las antífonas de maitines y de otras horas se parecen, por su estilo y forma, a las últimas de vísperas. Algunas de ellas tienen nombres especiales, tomados del salmo o cántico a que acompañan : *De Psalmo III, LV, LVI; de Cantico* (Magnificat), *Matutinarium, Benedictiones* (Benedicite omnia opera), *Laudes* (Laudate Dominum de coelis, etc.). Los maitines solían terminar con *Sono* y con *Psallendo* (sin verso).

Cántase en vísperas y en las horas un himno de estilo sencillo, y a continuación de éste, un verso sin respuesta y con diversas y variadas melodías.

* * *

(1) Aunque no se haya tomado de ellos literalmente, pudiera ser una transformación, una forma abreviada de la melodía antigua, hecha en los siglos XI o XII.

Las melodías mozárabes se distinguen por su abundancia y prolijidad, en la cual dejan muy atrás a las gregorianas. Parecen hermanas gemelas de las milanesas, tal como se encuentran en los antiguos códices de rito ambrosiano, y de las primitivas melopeas romanas antes que san Gregorio pusiese en ellas su artista y discreta mano.

En el repertorio gregoriano llama la atención, por su excepcional largura, el canto de la palabra *corde* en el gradual del común de mártires : *Clamaverunt justi*, que lleva setenta y cuatro notas sobre la palabra *corde*, atribuyendo sesenta y seis a la primera y ocho a la segunda sílaba. Este caso es muy frecuente en el mozárabe, y reviste proporciones todavía bastante mayores, como resalta en los siguientes ejemplos : La palabra *Allelulia*, que, por sí sola, sirve de verso a la antífona *ad accedentes* el día de la Ascensión, consta de ciento sesenta y tres notas (Códice de León, f. 201, véase facs. 8). El *Alleluia* en que termina el verso segundo del sono vespertino en el oficio de la Anunciación *(ibid.*, f. 57), tiene noventa y nueve notas. La palabra *rex*, en el verso tercero de la misma pieza, lleva ciento veinticinco. El *Alleluia* de este mismo verso, ciento veintidós. La sílaba *cel* (excelsi), en el sono de los maitines de la misma fiesta (f. 60), ciento siete. El *Alleluia*, quinto verso del sacrificium, el mismo día (f. 61 v.), más de doscientas.

En la manera de distribuir las notas entre las diversas palabras y sílabas del texto litúrgico, el canto mozárabe se adapta a unos mismos cánones que el gregoriano. Coloca, pues, los neumas en cualquier sílaba, aunque sea débil, como *mi* de *Dominus*, si bien con preferencia las agrupa en las sílabas acentuadas, si no hay motivo especial para seguir otro procedimiento. En esta distribución influye el carácter y oficio de cada pieza. Así, la palabra *alleluia*, en el cántico de este nombre que se dice a continuación del evangelio en la misa mozárabe, lleva siempre una prolija serie de neumas en su última sílaba, absolutamente como la lleva en la misa romana y pieza que sigue al gradual; pero cuando sirve de remate a las antífonas y otras piezas, el melisma, si le hay, se coloca en la sílaba acentuada. El psallendum, los trinos y algunas otras piezas terminan frecuentemente con una vocalización prolija sobre la última sílaba del texto, como los graduales y tractos latinos.

No podían omitirse estos datos, por no privar de la satisfacción de saber estas cosas a ciertos compatriotas que tildan al canto gregoriano de refractario al gusto y a los oídos españoles, porque a veces amontona las notas sobre ciertas sílabas últimas, o no acentuadas, de las palabras. ¡San Isidoro, san Leandro y san Ildefonso, que cantaron y compusieron muchas de las melodías que hoy llamamos mozárabes, no se percataron de que por ese buen servicio se exponían a pasar por extranjeros en su propia patria! (1)

(1) Véase esta misma nomenclatura más largamente tratada en *Manual de Liturgia Hispano-visigótica o mozárabe*, por el P. Germán PRADO, págs. 309 y sigs. (Madrid, 1927).

Capítulo VI

VEINTIUNA MELODÍAS AUTÉNTICAS DEL CANTO MOZÁRABE

Del antiguo canto mozárabe sólo han llegado hasta nosotros, en notación conocida y con todas las garantías de autenticidad, diez y seis antífonas, tres responsorios y dos preces; en todo, veintiuna piezas de corta extensión y, por desgracia, de interés no muy variado.

Los responsorios, las preces y doce de las antífonas se refieren a los difuntos. Las otras tres antífonas pertenecen a la ceremonia del lavatorio de los pies, que en la liturgia mozárabe, como en la romana, tenía lugar el Jueves Santo.

La música de las antífonas y de los responsorios de difuntos nos la facilita un manuscrito de San Millán (códice 56, R. Academia de la Historia, Madrid), cuya notación mozárabe del siglo XI fué raspada a fines del mismo siglo o principios del siguiente, y substituída por la notación francesa de puntos sobrepuestos.

Esta escritura, que de la región en que se usó primeramente, allende los Pirineos, se ha denominado aquitana, coloca las notas sobre líneas señaladas a punzón, o sin líneas, *in campo aperto*, pero observando, en cuanto a la altura de los puntos, las distancias rigurosamente proporcionales que requiere su respectiva entonación, cual si estuviesen colocadas en las líneas y en los espacios de la pautada. De ahí que, conocida la clave, o sea la entonación de uno cualquiera de esos puntos, se calcule con facilidad las distancias relativas, y se obtenga la melodía con tanta precisión como si hubiese líneas. A falta de costumbre, o en caso de duda, podrían trazarse éstas, y las notas quedarían bien colocadas en ellas para cantarse.

El autor de la transcripción a que ahora nos referimos tuvo buen cuidado de señalar la clave de cada pieza por medio del *Saeculorum Amen*, o sea por medio de la terminación del salmo que alternaba con cada antífona, y que, como es natural, pertenece al mismo tono que ella.

Las terminaciones que encontramos al margen de cada pieza en este códice no son las mozárabes, que probablemente nos hubieran dejado a obscuras, no dándosenos a conocer de otra manera, sino las que se usan en la salmodia de los introitos o de las antífonas gregorianas. Por estas fórmulas, fáciles de reconocer al que entiende algo de códices y de música antigua, se saca pronto la nota final de cada pieza, que servirá luego de base y término de comparación en la lectura completa de ésta,

La clave ordinaria para la lectura de los responsorios es la terminación de su propio verso; pero, en este caso, no sabemos por qué, el autor de la transcripción ha colocado al margen de los tres responsorios la terminación modal del introito. Esto nos basta, puesto que nos da la clave.

Que esta transcripción contiene las melodías mozárabes, y no otras con que hayan sido substituídas, consta comparando estas piezas con sus correspondientes del *Liber Ordinum* de Silos y del Antifonario legionense, que las conservan con la notación mozárabe. Se advierten, en verdad, algunas variantes, pero no se puede dudar de que los tres manuscritos contienen un mismo canto.

Las *preces* hállanse en un manuscrito francés del siglo XII, procedente de Albi, y conservado en la Biblioteca Nacional de París, entre los manuscritos latinos (n.° 776). Este códice es gregoriano, pero las dos piezas no pertenecen a ese rito, sino al mozárabe, y, tanto por el texto como por el canto, concuerdan perfectamente con las del *Liber Ordinum* silense.

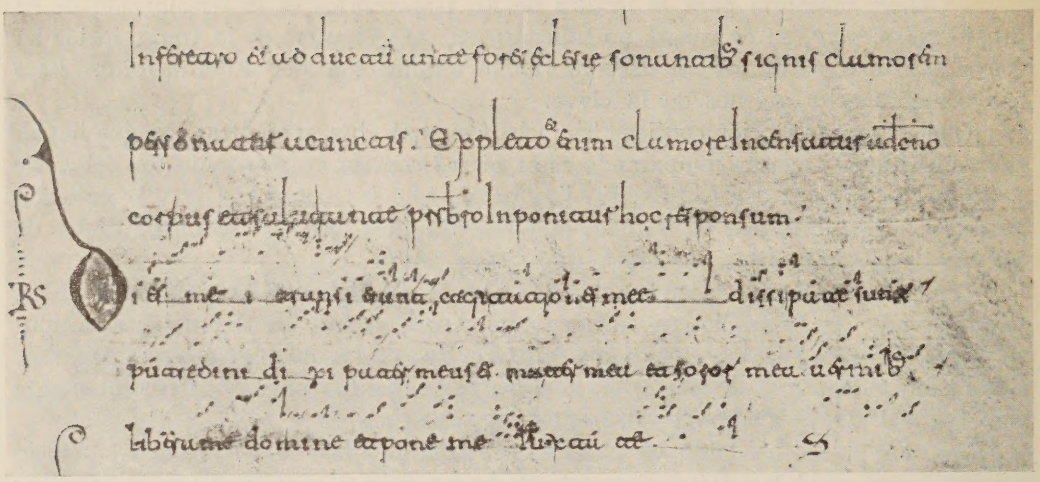
Las dos preces han sido ya publicadas. Una de ellas, *Deus miserere*, apareció primeramente en el *Iter Hispanicum*, de P. Aubry (p. 61), y después, en el *Manuale pro Benedictionibus et Processionibus* (Tournai, 1906).

La melodía está anotada un grado más alto en el *Manuale* que en el *Iter*, pues en el primero termina en *re*, y en el segundo, en *mi;* de ahí, en el centro de la melodía, un cambio en el orden de tonos y semitonos, que hace diversos, por su modalidad, los dos cantos, cuando en todo lo demás se siguen punto por punto. Como los manuscritos no tienen clave, y en sí las dos versiones son aceptables, no puede rechazarse en absoluto ninguna de ellas. Sin embargo, hemos preferido la de Aubry, porque concuerda con la que recordamos haber copiado antes de venir a luz el *Iter*, de los papeles en que dom Pothier iba trasladando sus propios ensayos de interpretación. En su modalidad de primer tono concuerda mejor esta melodía con lo que se conoce del canto mozárabe. (Véase Melodía n.° 3 en este capítulo.)

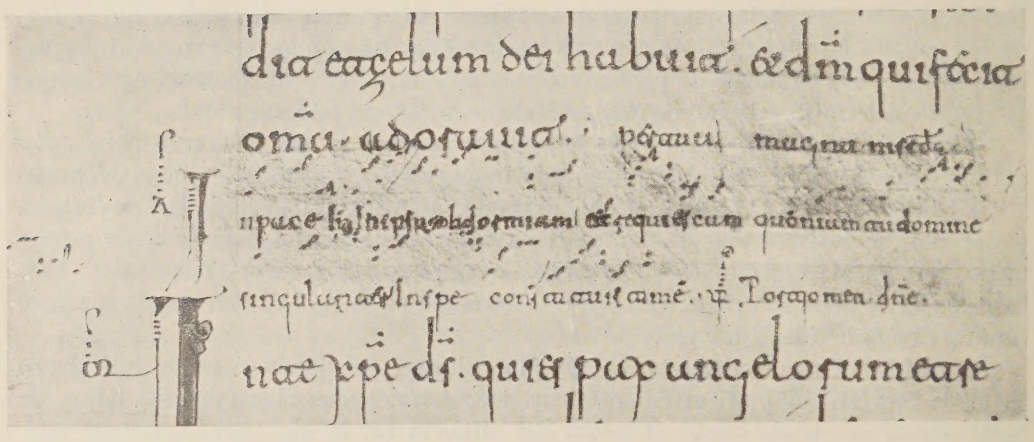
La versión que aquí se propone de la segunda pieza (V. n.° 4) no nos parece discutible, pues, leída en otra clave, resultaría inaceptable. Esa misma trae el *Manuale*.

El libro llamado *Offerentium*, que se conserva en la capilla mozárabe de Toledo, y del cual se hablará más tarde, contiene un canto bastante recargado de primer modo, que en el principio de su estribillo se parece a esta segunda melodía. Probablemente le debe su origen, aunque transformado como se halla en ese documento, resulta difícil la identificación.

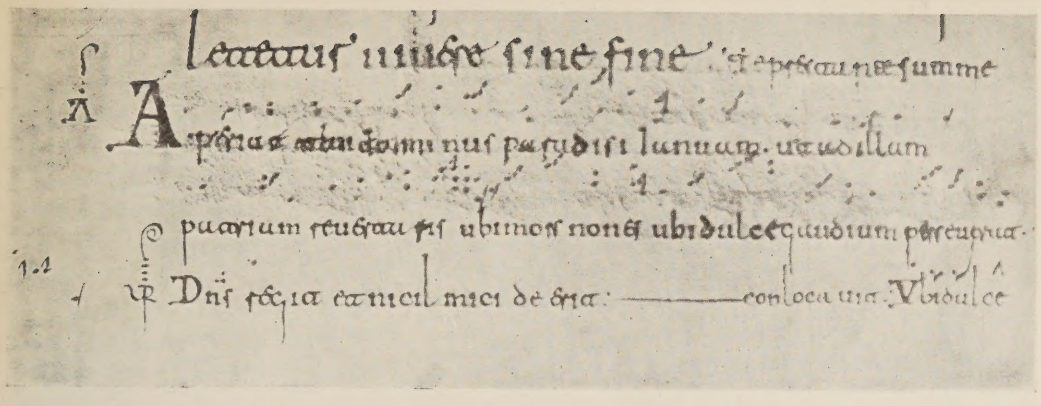
Estas dos piezas, que en el *Liber Ordinum* silense se denominan *preces*, intitúlanse en el de San Millán y en el Offerentium *Abecedaria*, porque las primeras letras de cada estrofa se siguen según el orden del alfabeto (a, b, c).



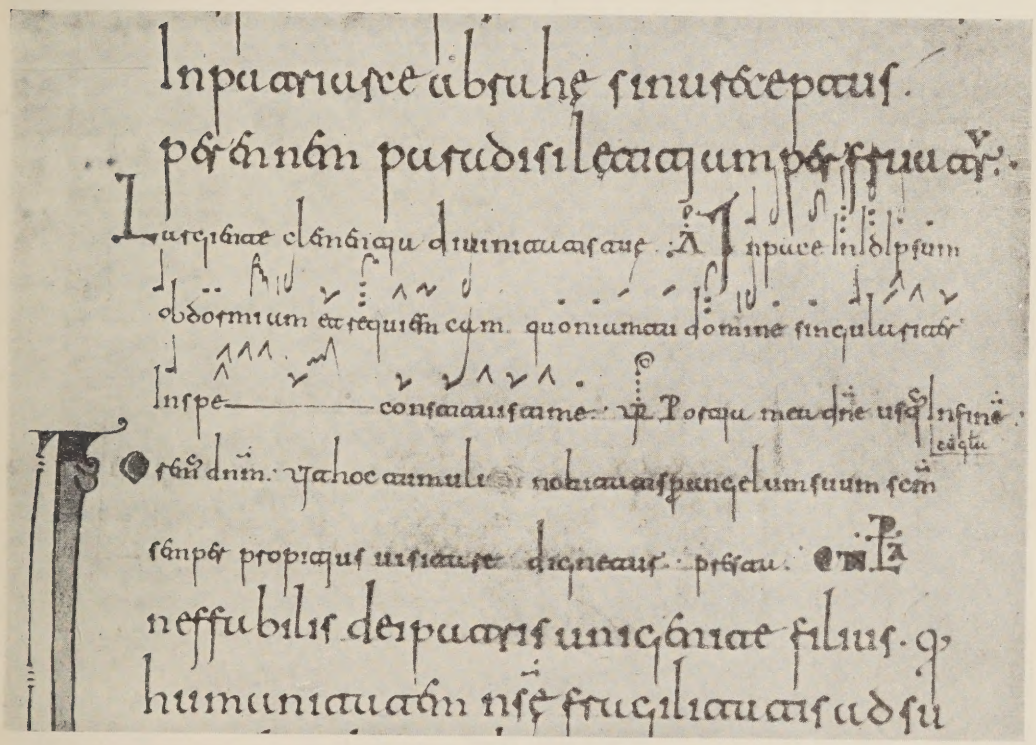
Facsímil 12. — Lib. Ord. Emilianense, f. 26 (Academia de la Historia, n.º 56)



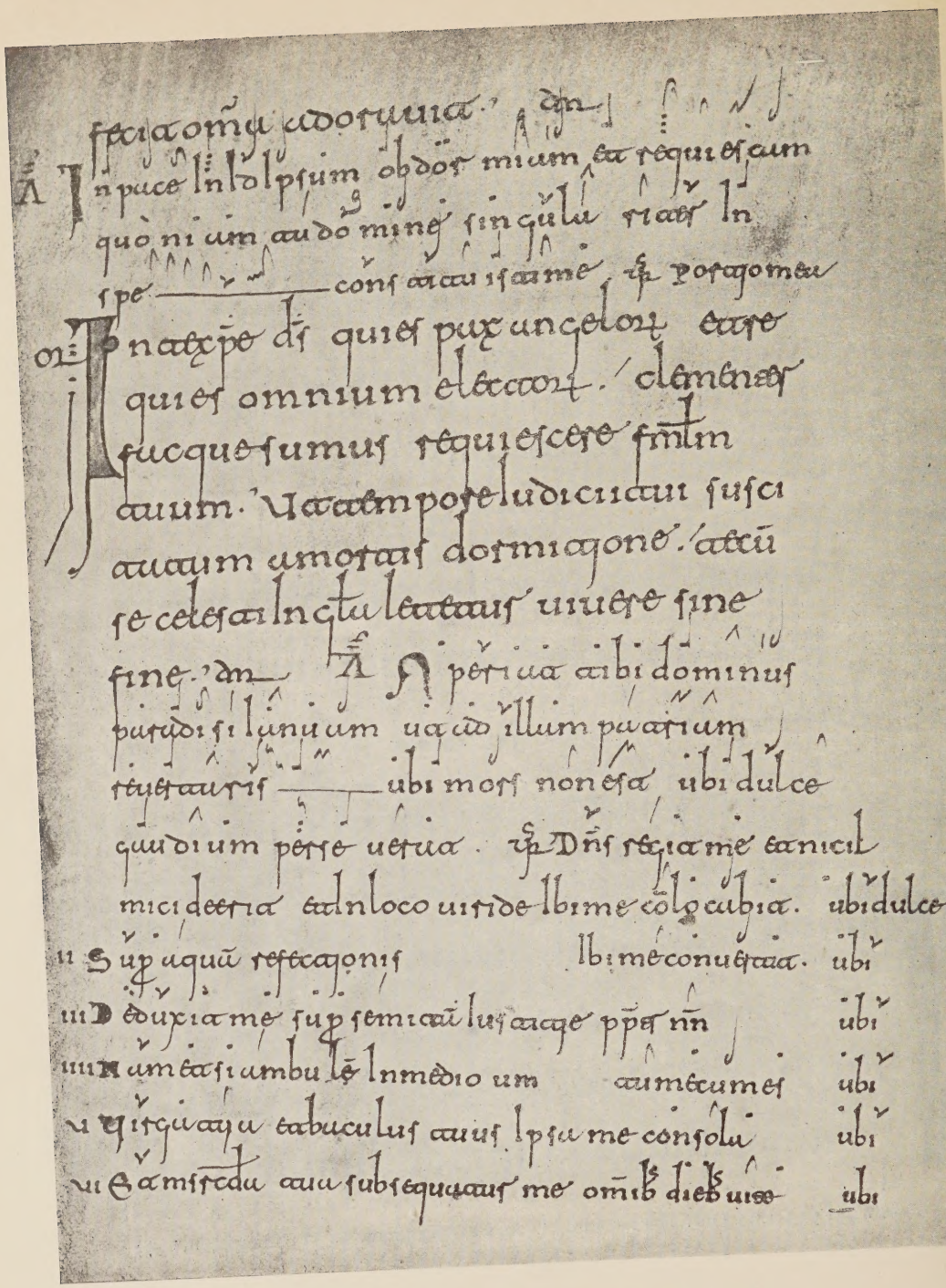
Facsímil 13. — Lib. Ord. Emilianense, f. 32 v.º (Academia de la Historia, n.º 56)



Facsímil 13 b. — Lib. Ord. Emilianense, f. 33 v. (Academia de la Historia, n.º 56)



Facsímil 14. — Lib. Ord. Emilianense, f. 29 v.º (Academia de la Historia, n.º 56)



Facsímil 15. — Liber Ordinum Silense, f. 97 v.º

Las tres antífonas destinadas a cantarse en el lavatorio de los pies proceden del *Liber Ordinum* silense. En el cuerpo de su f. 145 leíase primeramente el texto sólo de esas piezas, sin el canto; pero, en el siglo XII, fué añadido éste al margen en notación de puntos sobrepuestos. Las figuras musicales se hallan solas, sin las palabras. Unicamente, al principio de la segunda y tercera, hay una S, que es precisamente la inicial del texto de esas mismas antífonas. Comparando este canto con el de León, se ve la correspondencia de los neumas, aunque con algunas variantes.

No hay clave; sin embargo, la posición de los quilismas y el resultado satisfactorio de la melodía obtenida, hacen muy probable la exactitud de nuestra versión.

En el *Liber Ordinum* de Silos (fol. 19 v. y 20) hay una serie de antífonas entre las cuales figura el introito romano *Sitientes* (Sábado antes de Pasión). No nos ha sido posible identificar el canto de la antífona *Signum salutis*, ni el de las demás, que también se hallan anotadas en los códices españoles y franceses de rito romano.

Bien puede asegurarse que en los manuscritos gregorianos españoles y en los del mediodía de Francia se conservan otras piezas mozárabes; pero, hoy por hoy, no es fácil identificarlas, por falta de índices completos de todas las que contienen los antiguos códices de nuestros archivos.

El manuscrito mismo de Albi conserva, también, otra pieza del estilo de las dos preces antes citadas, que pertenece, como éstas, a la *Agenda mortuorum*, y que, sin duda, se les parece también en el origen. Empieza por las palabras *Miserere* (ter) *illi Deus*, y es una letanía en estrofas de cuatro versos, generalmente rimados, que imitan a los pequeños yambos del breviario. El *Manuale* trae algunas de sus estrofas.

Pierre Aubry, en la obra citada, pone una lista de melodías que, según A. Gastoué, pertenecen al repertorio mozárabe. Algunas de ellas, especialmente las preces *Dicamus omnes*, *Rogamus te Deus*, y *Prosternimus preces*, se encuentran en manuscritos españoles de rito romano. El Trisagio se usaba después del *gloria* de la misa, o en su lugar, en algunas de las solemnidades mozárabes. Los antiguos manuscritos visigóticos contienen varios cantos para esta pieza, y nada tendría de extraño que de ellos procediesen los que hoy leemos, ya en los cantorales de la capilla mozárabe de Toledo, ya en los códices gregorianos españoles y narbonenses. Pero las diferencias son tales, que no nos ha sido posible identificarlos. Son probablemente cantos galicanos.

Las antífonas *Memor humanae conditionis* y el ofertorio *Memor sit Dominus*, que P. Aubry supone son mozárabes, no se hallan en los manuscritos visigóticos examinados por nosotros. Bien pudieran, sin embargo, encontrarse en otros muchos que sin duda se han perdido.

Gústale a Mr. Gastoué atribuir a la liturgia mozárabe ciertas piezas que no encuentra en los códices de rito romano, sin reparar tal vez lo bastante en que bien pudieran pertenecer a la antigua liturgia galicana. Tal sucede con las *Benedictiones* que transcribe en la pág. 63 de su *Cours théor. et prat. de Plain Chant grégorien* (París, 1904). Su melodía, en verdad, puede leerse en los Cantorales de Cisneros (Cod. A),

que la traen el día de Sábado Santo, aunque con no pocas variantes; mas, al estudiarla entre los nueve cantos de *Benedictiones* que hay en el cuerpo del Antifonario de León, y en los quince de su apéndice, hemos sido completamente burlados, no pudiendo dar con la pista de tan afiligranada melodía.

* * *

Como las piezas de canto insertas en este capítulo pertenecen casi todas al oficio de sepultura, describiremos brevemente el orden de esta función.

El ritual de defunción y sepultura que en el *Liber Ordinum* se designa con el epígrafe *In finem hominis diei,* comienza, antes de la muerte, con la comunión del enfermo, cuando *venerit ad extremum vitae hujus,* el ósculo de despedida : *dant ei omnes osculum pacis,* y la recitación de un cierto número de salmos. Tan pronto como el moribundo ha expirado, empiezan los cantos y las oraciones.

En este oficio, como en los demás del rito mozárabe, las fórmulas litúrgicas proceden por series, cada una de las cuales consta de diversas partes : el saludo del sacerdote, *Dominus sit semper vobiscum,* un responsorio o antífona con sus versos; a veces, en lugar de esas dos piezas, un Abecedario, una o varias oraciones, y con frecuencia la bendición, es decir, una serie de fórmulas deprecatorias, breves y seguidas de la respuesta *Amen.*

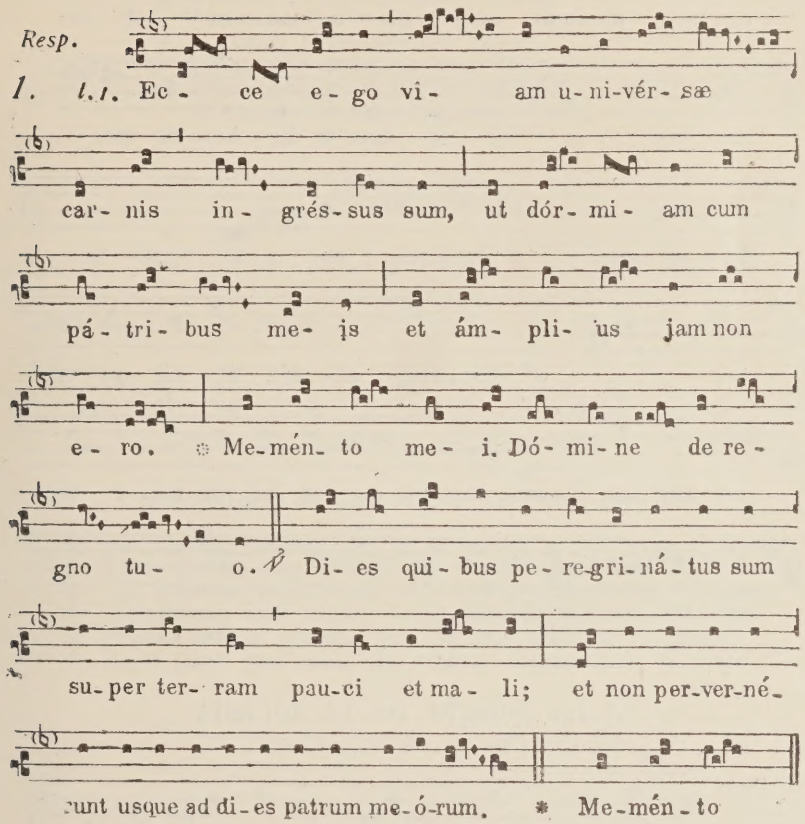
La primera serie empieza inmediatamente después que el moribundo ha expirado. La segunda, al levantar el cadáver; a la puerta de la iglesia, depositado el cadáver en el cancel, se cantan cuatro series de preces, o sea los abecedarios; en el camino del sepulcro, se cantan antífonas. Sigue luego la bendición del túmulo, ejecutándose tres antífonas, con sus respectivas oraciones. Nueva escena y nueva trilogía después de colocar el féretro al lado izquierdo del sepulcro. Otra vez seis antífonas, con otras tantas oraciones, cuando se ha depositado el cadáver en la fosa.

El entierro de párvulos es más breve. Se compone de algunas antífonas idénticas a las del de los adultos, del responsorio *Cognovi...* (V. *Me autem propter innocentiam)* y de la antífona *Sinite parvulos.* No tenemos medio de transcribir el responsorio; sólo sabemos que los neumas del verso, que es de tercer modo, son como los de *De manu inferni* (V. n.° 10).

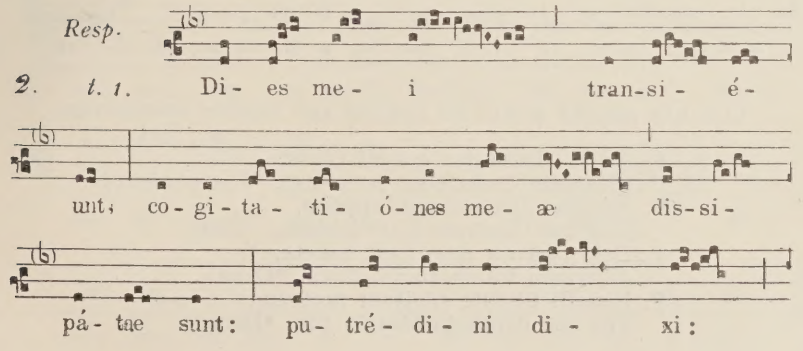
Al fin de este capítulo se harán algunas advertencias particulares acerca de las transcripciones que aquí se ponen, y que comprenden diez y ocho piezas del oficio de sepultura, y tres del lavatorio de los pies.

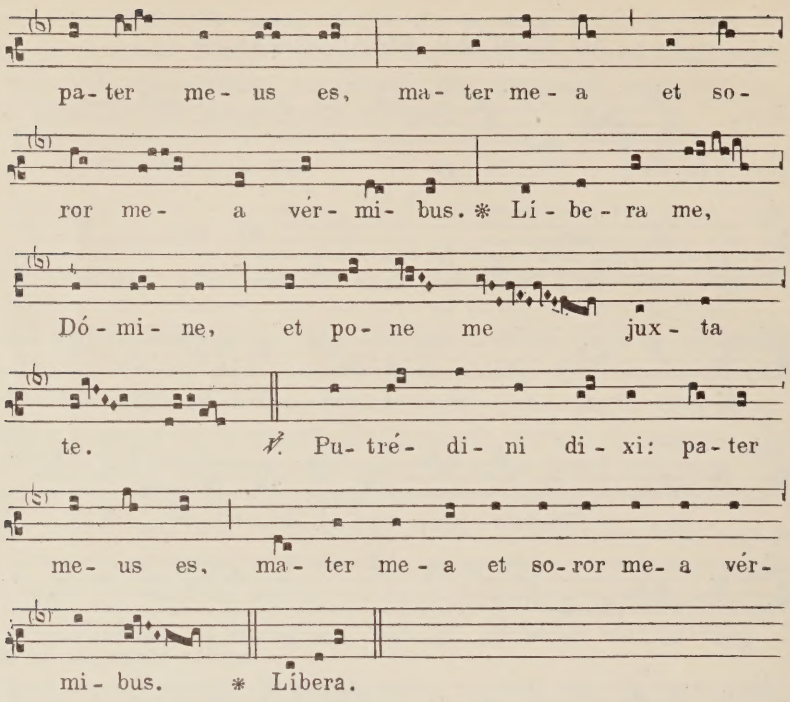
En las piezas siguientes algunas veces hemos añadido, sistemáticamente, el ♭ al *si;* otras veces, como en las antífonas 5, 6, 7, 14, 15, 18, y en algunos de los ejemplos ambrosianos y mozárabes y demás, lo hemos dejado al buen sentido del lector. A nuestro parecer el *si* agudo de las melodías de II y VI modo que figuran en estas páginas, debe cantarse casi siempre por bemol, y el *si* grave, por becuadro.

AL EXPIRAR EL AGONIZANTE

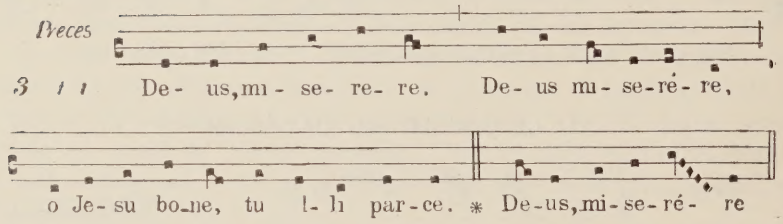


AL LEVANTAR EL CADÁVER





A LA PUERTA DE LA IGLESIA

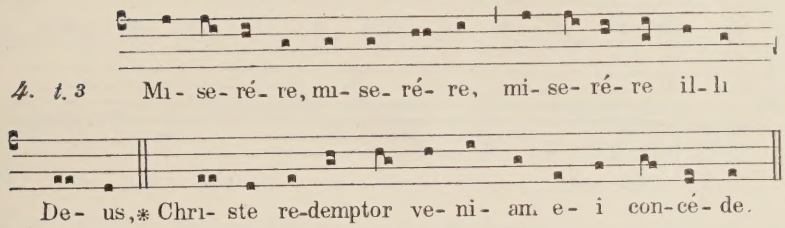


CON LAS MISMAS NOTAS SE CANTAN LOS VERSOS SIGUIENTES:

℣. Ad te clamantes exáudi Christe,
Fléntium voces audi mærentes. *Deus miserere.
℣. Benigne Deus aurem appone,
Rúgitum nostrum pius inténde. *Deus.
℣. Dele peccata quæ fecit cuncta,
Ætérnam vitam tu illi dona. *Deus.
℣. Exáudi Christe rúgitum nostrum,
Pro hoc defuncto fámulo tuo. *Deus.

℣. Fílius Dei, te deprecámur,
Génibus flexis dum tribulámur. *Deus.
℣. Génitor alme, rex omnis terræ,
Januam vitæ tu illi pande. *Deus.
℣. O rerum Deus cónditor bonus,
Cítius dele delictum ejus. *Deus.
℣. Parce jam vivis, parce defúnctis,
et lumen verum tribue illis. *Deus.

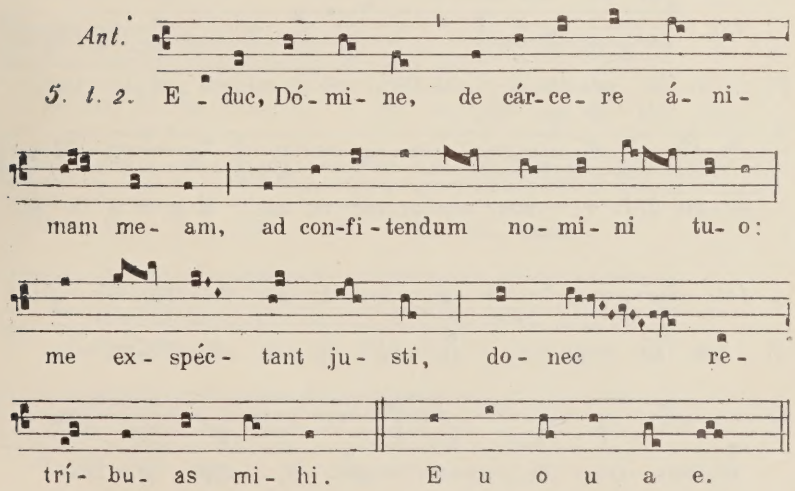
ALIÆ PRECES

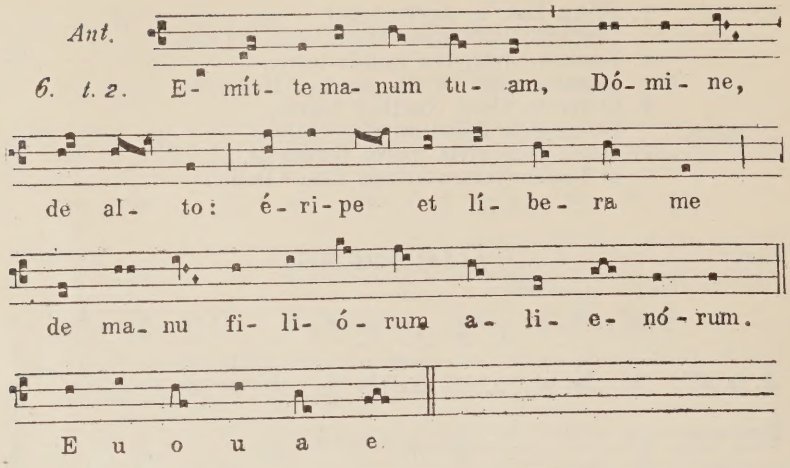


VERSOS QUE SE CANTAN CON LA MISMA MELODÍA:

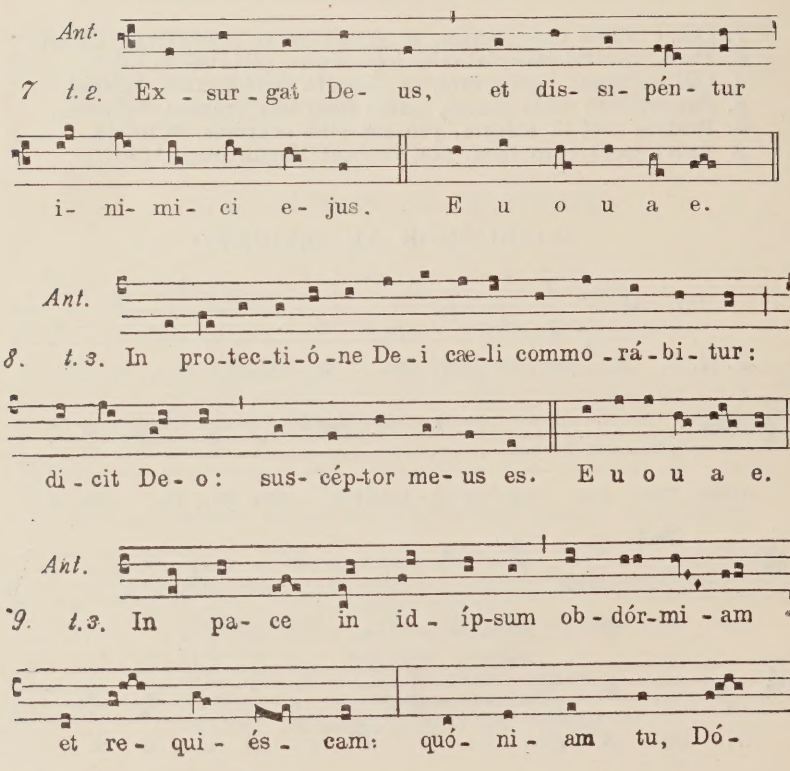
℣. Qui exáudis obsecrántes, et geméntes te precántes. *Christe.
℣. Parce nostris jam delictis, fove vultu pietátis. *Christe.
℣. Qui expéctas pæniténtes, et peccáta deplorántes. *Christe.
℣. Sacerdótum audi preces, aures tuas implorántes. *Christe.
℣. Fratres mei et sorores, pro me sitis oratóres. *Christe.
℣. Pulvi jacet caro mea, non resónat lingua mea. *Christe.

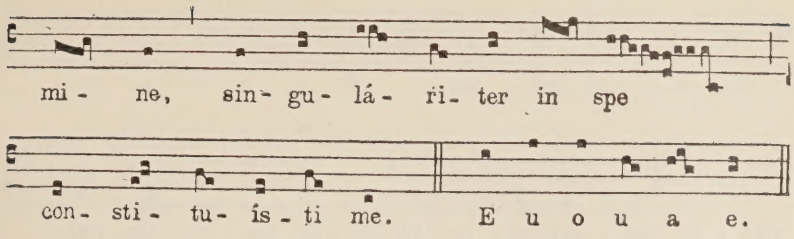
CONDUCCIÓN AL SEPULCRO



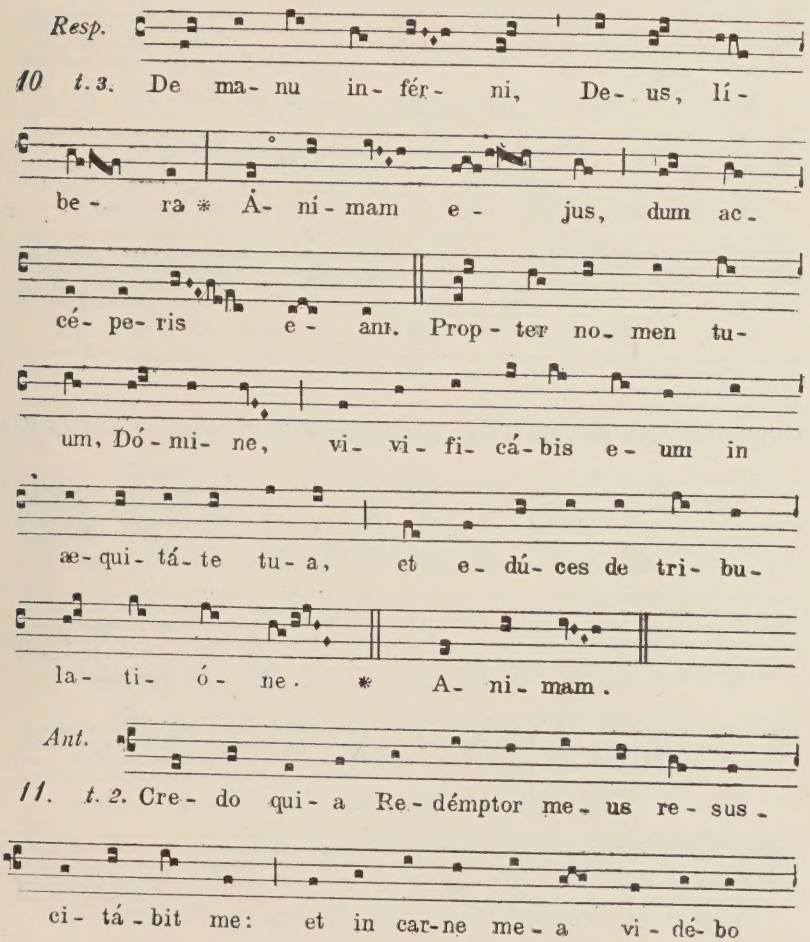


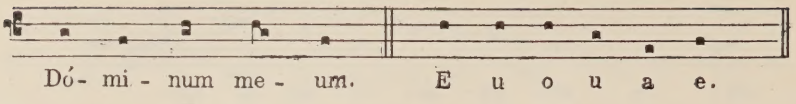
BENDICIÓN DEL SEPULCRO

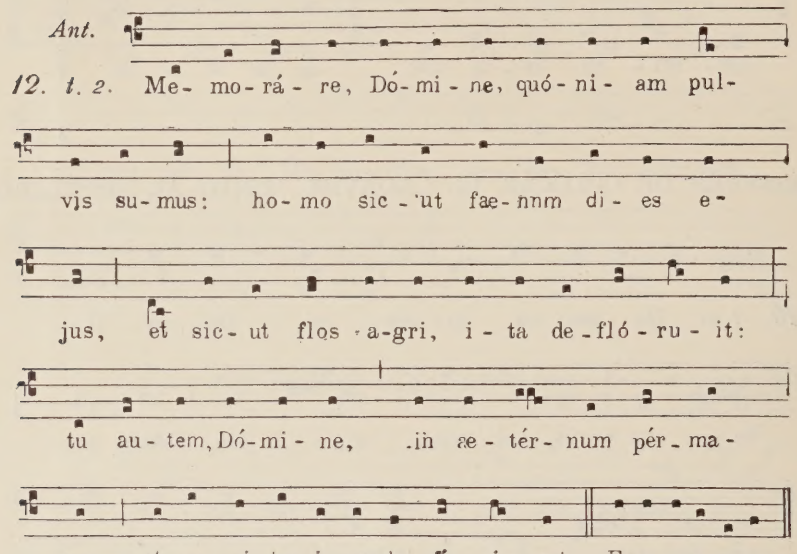




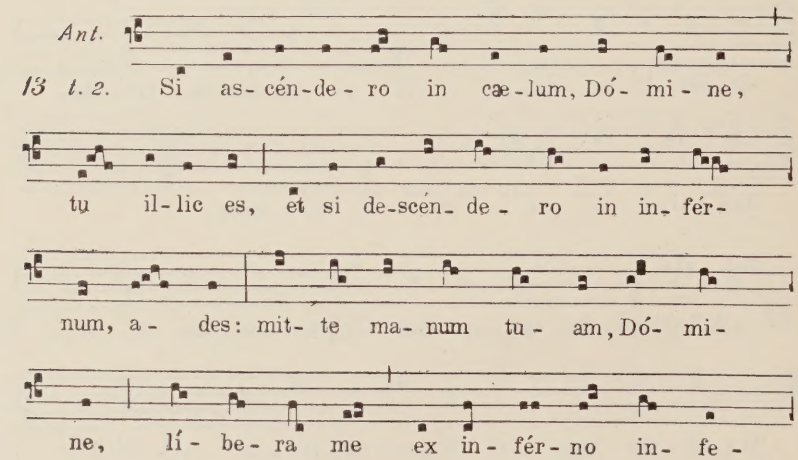
DESPUÉS DE COLOCAR EL CADÁVER JUNTO AL SEPULCRO

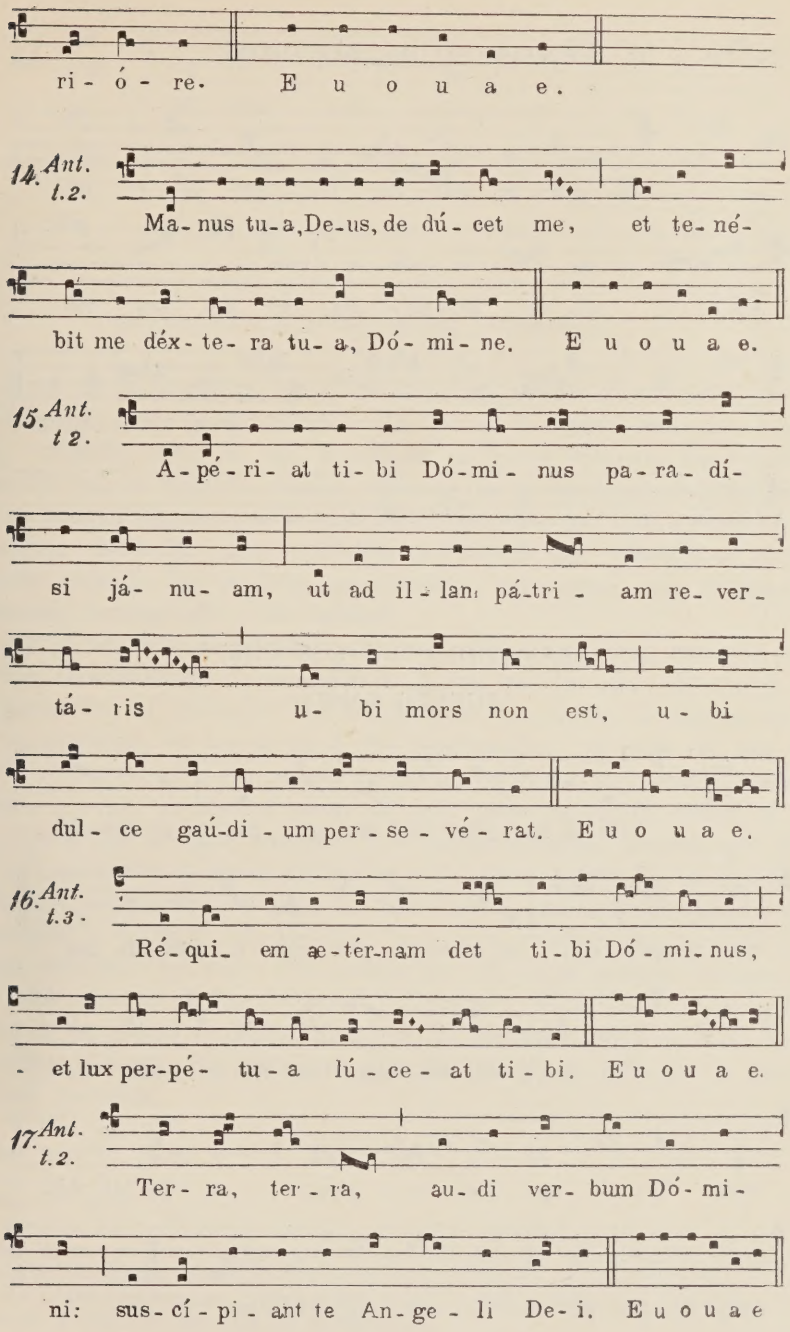




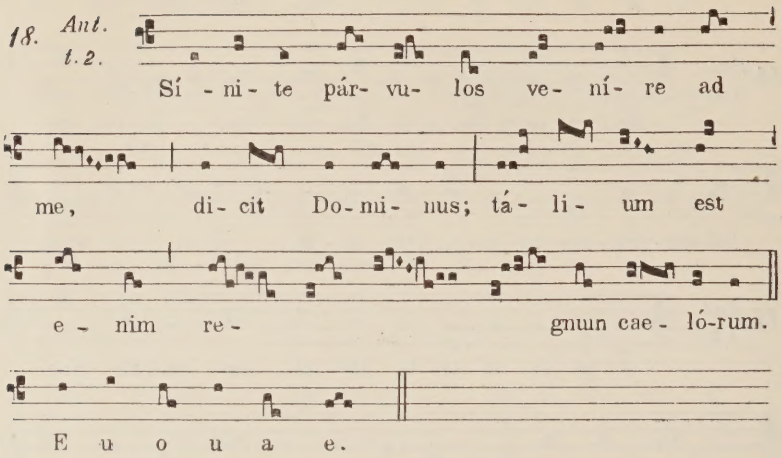


DESPUÉS DE DEPOSITAR EL CADÁVER EN EL SEPULCRO



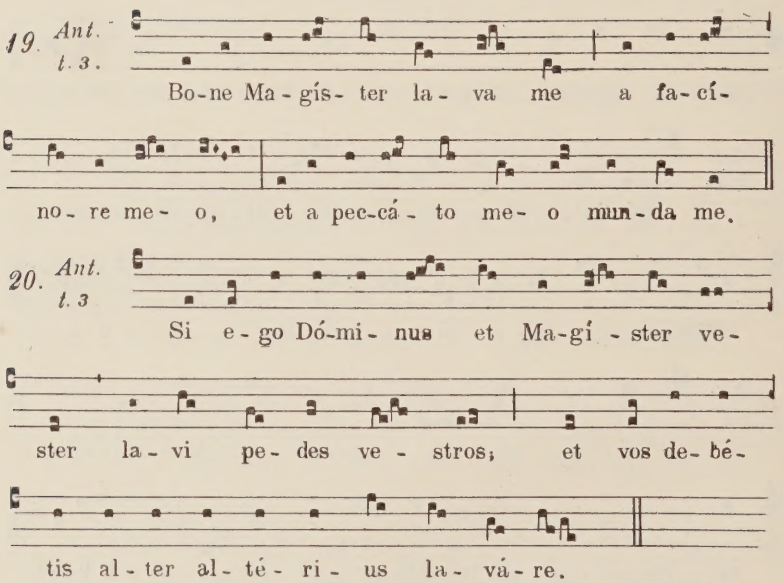

ri - ó - re. E u o u a e.
14. Ant. t.2.
Ma - nus tu - a, De - us, de dú - cet me, et te - né -
bit me déx - te - ra tu - a, Dó - mi - ne. E u o u a e.
15. Ant. t 2.
A - pé - ri - at ti - bi Dó - mi - nus pa - ra - dí -
si já - nu - am, ut ad il - lam pá - tri - am re - ver -
tá - ris u - bi mors non est, u - bi
dul - ce gaú - di - um per - se - vé - rat. E u o u a e.
16. Ant. t.3.
Ré - qui - em æ - tér - nam det ti - bi Dó - mi - nus,
- et lux per - pé - tu - a lú - ce - at ti - bi. E u o u a e.
17. Ant. t.2.
Ter - ra, ter - ra, au - di ver - bum Dó - mi -
ni: sus - cí - pi - ant te An - ge - li De - i. E u o u a e

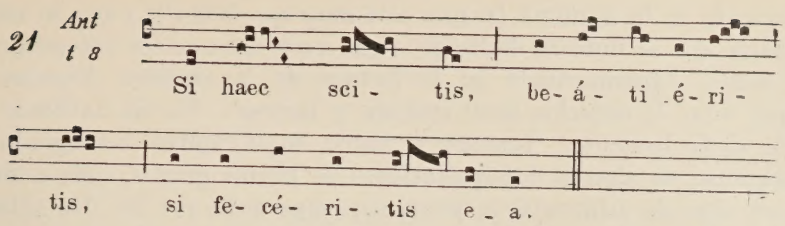
ENTIERRO DE PÁRVULOS



LAVATORIO DE LOS PIES

JUEVES SANTO





Advertencias a las piezas anteriores

La lectura de la transcripción a escritura de puntos sobrepuestos en el códice de San Millán no carece de dificultad en las piezas de ámbito un poco extenso. El amanuense, obligado como se vió, a colocar la nueva notación diastemática en el ceñido espacio que en sentido vertical ocupaba la mozárabe neumática, apretó de tal modo las nuevas figuras, que se hace difícil apreciar con toda exactitud los intervalos musicales. Nada de extraño tendría que alguna vez hubiésemos errado, aunque habiendo tomado las posibles precauciones, esperamos, con fundamento, que nuestra versión corresponda a la realidad.

Como ya se advirtió al principio del capítulo, estas piezas, excepto los n.ˢ 19, 20 y 21, van acompañadas del *saeculorum Amen*, que les sirve de clave. Después de los responsorios, el traductor del emilianense ha escrito al margen la fórmula modal de los introitos, en vez de la de los responsorios. Al lado del que se señala con el n.° 2 : *Dies mei* (1), ha puesto la de tercer modo, sufriendo problablemente equivocación, porque, si bien el verso de esta pieza carece de canto en el dicho códice, el silense, que le tiene anotado (2), le asigna la misma fórmula que al n.° 1, o sea la de primer modo, y no la del n.° 10 : *De manu inferni* (3), que es la del tercero. El leonés coincide con el silense. En nuestra transcripción hemos suplido el vacío y corregido el descuido, añadiendo el texto y la notación de este último, siguiendo las líneas melódicas del verso *Dies quibus* (n.° 1), cuyos neumas se parecen en las dos piezas. El principio de las dos frases *(putredini..., mater mea)* es algo incierto (4).

Algunas de las notas inferiores al *do* en los segundos tonos se leen con dificultad en el códice, estando mezcladas con el texto, por bajar más que lo que el espacio interlineal permitía.

(1) Véase facs. 12, p. 68.
(2) Véase facs. 6, p. 33.
(3) Véase n.º 10, p. 77.
(4) La fórmula adoptada en la segunda parte del v. *Putredini*, o sea en *mater mea*, es la del *Liber Ordinum* Silense en cuanto a los grupos, pero no podemos garantizar en absoluto la colocación de éstos en el tetragrama. El silense emplea, también, ese mismo *initium* en la última parte del v. n.º 1; pero en nuestra transcripción hemos preferido conservar, para éste, la fórmula que hallamos en la notación añadida del emilianense.

La notación de la antífona *In pace* está muy apretada (1), y por lo mismo nada nos extrañaría que se hubiera deslizado algún error en nuestra transcripción. Más dificultad hemos experimentado en la lectura de la antífona *Requiem aeternam* (n.° 16), por estar la notación muy apiñada y borrosa. De las antífonas 19, 20 y 21 ya se ha dicho bastante. También se habló, en el capítulo consagrado a la notación visogótica, de algunas interpretaciones de ciertos grupos, que, a nuestro parecer, tienen algo de arbitrarias e inexactas, empezando por los dos primeros *porrectus* de la primera pieza. Pero éstas son menudencias, de las cuales no resultan más que variantes de poca monta, cuando se considera, como en este capítulo, la melodía misma y no los signos de la notación.

(1) Véase facs. 13, p. 68.

Capítulo VII

EL RITMO

La semiografía mozárabe consta, como la gregoriana, de virgas (acentos agudos, notas elevadas) y puntos (acentos graves, notas bajas), que se usan ya solas, ya combinadas en grupos o neumas. El número de figuras que en los manuscritos se emplean para expresar cada uno de esos signos y neumas es más crecido que en ninguna otra notación conocida, pues en el *Liber Ordinum* Silense, por ejemplo, se escribe la clivis de siete maneras, el tórculus de diez, el scandicus (tres notas) también de diez, etc.

¿Qué significa esta variedad de figuras? Las pruebas que hemos verificado en las escasas piezas cuya melodía nos ha sido dado interpretar, nos han conducido a una conclusión negativa en lo referente a la entonación musical : las figuras no parecen tener relación con la altura absoluta o relativa de los sonidos por ellas expresados.

¿La tendrán acaso con el ritmo, expresando diversos valores absolutos en la duración de las notas, o por lo menos alguna modificación del tiempo primero? Parecería natural en uno u otro sentido. También los neumas gregorianos la admiten en la forma o grueso de sus trazos, para expresar, según el autorizado parecer de los benedictinos de Solesmes, no diversos valores absolutos, sino ligeras modificaciones en la duración de las notas. Sin embargo, si se examina desde este punto de vista cualquiera de las múltiples figuras, o variaciones de éstas, que contienen los manuscritos mozárabes de más rica notación, hay que confesar que la escritura resultaría muy complicada, y que, por la exagerada variedad de valores absolutos, o de matices en el único valor normal de los sonidos, la ejecución resultaría muy difícil.

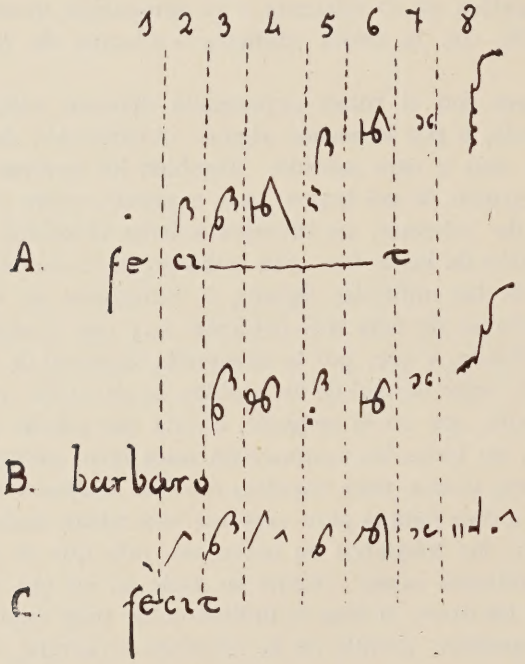
A ese inconveniente, que no es pequeño, habría que añadir otros mayores.

En primer lugar, no todos los manuscritos usan igual número de figuras : sino los unos más y los otros menos, pues mientras el *Liber Ordinum* y el códice de León contienen hasta ocho o diez figuras para expresar una misma serie de notas, v. gr., la clivis, el podatus, etc., los toledanos no hacen uso más que de una, dos, y cuando más, tres, para esos mismos casos. ¿Cómo se suple en los que tienen menos recursos la abundancia de los otros, si ésta es indispensable para expresar el ritmo? Los manuscritos nada responden, porque en la escritura mozárabe no hay letras signi-

ficativas, como en algunos códices gregorianos. Se instará : que los manuscritos susodichos y, en general, los de notación recta son rítmicos, mientras que no lo son los de notación horizontal. A esta réplica respondemos con las siguientes observaciones, que dejan en pie, por lo menos en parte, los inconvenientes de la supuesta escritura rítmica.

Cuando dentro de un mismo manuscrito, la misma melodía se reproduce una o varias veces, ni siquiera los copistas más expertos y cuidadosos, como el leonés y el silense (san Prudencio), se creen obligados a reproducirlos siempre con las mismas figuras, sino que, a menudo, las reemplazan por otras equivalentes, aunque guardando escrupulosa fidelidad en todo lo demás, pero no en las formas accidentales de los neumas.

Las diferencias resultan mayores al comparar entre sí los manuscritos, porque unos emplean con preferencia unas formas, y otros, otras, para expresar un mismo canto. Por no recargar el texto, nos ceñiremos a poner ante los ojos del lector un solo ejemplo. Las dos primeras líneas (A, B) proceden del *Liber Ordinum* Silense, y constituyen las dos finales de un *Psallendum* que se encuentra en el f. 154 v. : la tercera (C) se halla en el f. 83 del códice leonés, y pertenece a la misma pieza. No se añade aquí la repetición de este códice porque está transcrita de la primera con toda exactitud.

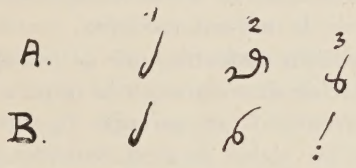


En el silense difieren entre sí A y B por sus n.s 4, 5 y 8 : el silense y el leonés se diferencian por todos sus números, excepto el 1, el 6 y el 7. Pero las variantes no son más que accidentales, concordando A, B y C en el número y distribución de las notas, pues las figs. A y B, 4 equivalen a las dos clivis de C, 4 : y C, 8 es equivalencia exacta de A, B, 8.

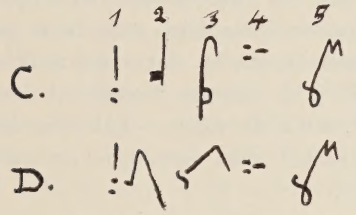
Los códices toledanos forman de ordinario el scandicus con un punto seguido de dos o tres virgas sobrepuestas, mientras que los otros manuscritos los escriben con puntos, cuando no usan figuras especiales (véase H, J del cuadro general); luego, una de dos, o la virga y el punto tienen igual valor, o este manuscrito no concuerda con los demás en cuanto al ritmo.

Queda el inconveniente más grave : ni siquiera dentro de un mismo manuscrito, cuando se repiten las melodías, se observa siempre la distinción uniforme de los grupos, sino que hay notas que pasan de unos a otros, modificándose, por consiguiente, hasta la forma esencial de éstos. Pueden servir de ejemplo los dos trocitos siguientes, que están copiados del códice leonés, ff. 98 y 273, respectivamente:

I



II



En el ejemplo I, A y B coinciden enteramente en el n.° 1; el n.° 2 de A es un scandicus flexus, al cual, en B, 2, corresponde un scandicus sin flexión : ésta se encuentra en B, al principio del scandicus, 3; total : ocho notas, distribuídas en:

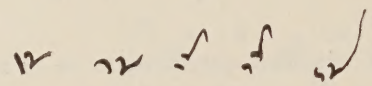
$$A = 2 + 4 + 2 = 8.$$
$$B = 2 + 3 + 3 = 8.$$

Un intercambio semejante tiene lugar en el ejemplo segundo, entre los n.s 2 y 3 de C, D.

C = 3 + 2 + 4 + 3 + 5 = 17.
D = 3 + 3 + 1 + 2 + 3 + 5 = 17.

¡Mal se aviene todo esto con las teorías mensuralistas, ya con las que establecen como principio que cada neuma vale un tiempo, ya con las que suponen relación entre las formas de las notas y su valor temporal! ¿Cómo explicarán las primeras el hecho de que en algunos manuscritos se propende a reunir en una sola figura el mayor número posible de grupos simples (véase en el cuadro, de la not., las columnas L. O., León y Silos 1, desde la letra T hasta la f), mientras que en otros no se hace uso más que de figuras simples de 2, 3, 4 ó 5 notas? ¿Cómo, que aun en los primeros, después de haber expresado por una sola figura un número considerable de notas, a renglón seguido se descompone aquella en sus elementos más simples? Ya quedó demostrado : todos los códices usan de la más amplia libertad en el empleo y substitución de las figuras, aun cuando se trata de reproducir unas mismas melodías, y con igual facilidad cambian las notas de unos grupos a otros. Tales cambios se explican fácilmente y no traen notables inconvenientes en melodías que se suponen formadas por notas de valores próximamente iguales; mientras que serían intolerables en un canto compuesto de notas desiguales por su duración, y sujetas a un compás semejante al de la música moderna.

Es posible, y parece también probable, que al principio, o en una época determinada, se haya hecho distinción de valores en la música mozárabe, y que para fijar esas diferencias se hayan inventado tan variadas figuras : pero, si así ha sucedido, preciso es confesar que en los siglos X y XI, cuando se transcribieron todos los códices que poseemos, se había perdido la antigua tradición, y se desconocía el valor de dichas figuras, y que los amanuenses las empleaban a capricho, o inducidos por consideraciones de orden caligráfico más bien que musical. Efectivamente, nótase que los copistas cuidadosos suelen dar a las notas sueltas que preceden inmediatamente a ciertos grupos, y de alguna manera se incorporan con ellos, una forma semejante a la primera nota de éstos. Tal coincidencia hace pensar en razones de simetría y estética visual, más bien que en motivos de orden rítmico.



Capítulo VIII

LA EXPRESIÓN

Toda música, que tal nombre merezca, es expresiva; pues si se canta es porque la simple declamación no basta para decir todo lo que se siente, todo el amor, toda la alegría y toda la tristeza que dilata o encoge el alma humana.

La escritura antigua no tenía signos especiales para indicar la expresión musical. Sólo en algunos códices de la Edad media dió un paso más la semiografía musical en su perfeccionamiento, añadiendo a las notas y neumas algunas letras y episemas con qué fijar o modificar el valor de las notas, su duración, su intensidad y otros accidentes frecuentemente relacionados con la expresión. Fuera de eso, las indicaciones de los manuscritos y de los tratados antiguos escasean mucho y no responden a lo que se desearía, y a lo que se encuentra en la música moderna.

En los códices mozárabes no hay signos al lado de las notas, y en los principios de las piezas sólo hallamos indicaciones vagas, y de carácter muy general, referentes a las condiciones de la voz con que se ha de cantar, más bien que a la música misma. En el Antifonario de León (f. 153 v.) se avisa al arcediano que cante con voz clara : «Imponit... voce clara hanc antiphonam.» En otro lugar (f. 164), advierte que se cante con voz delgada : «Imponit hanc antiphonam subtili voce decantando : *Ecce venit hora ut dispergamini.*» Al obispo se le recuerda (f. 166) que debe entonar el versículo *Popule meus* con voz temblorosa : «Imponit episcopus voce tremula.» Según la rúbrica del mismo códice (f. 133), cuando los diáconos dan avisos desde el púlpito a los catecúmenos en la ceremonia del escrutinio, deben hablar con voz de pregonero : «Dicentes voces praeconias.»

Pero lo más notable que el códice legionense nos transmite acerca de este asunto es la «Admonicio cantoris» del prólogo (f. 3), la cual (1) fué compuesta, en parte, por san Eugenio III, arzobispo de Toledo. La mencionada admonición está escrita en metro heroico elegíaco, según reza el mismo título, y tiene por fin enseñar al cantor «qualiter letiferam pestem vane glorie refugiat, et cor mundum labiaque in Deum canendo exibeat». El autor se refiere, por lo tanto, a las disposiciones morales del que canta, pero añade al fin algunos avisos, en el tono y forma un poco

(1) *Ciudad de Dios*, v, 361.

recios de la época, acerca de la conveniente emisión de la voz. A continuación copiamos algunas estrofas, conservando la ortografía del original:

Quisquis doctor ille es, qui hunc codicem perlustras,
Disce benigne humilitatis dona.
. . . . . .
Musicam hanc artem [corde] contritoque pange,
Consona voce dulciter prome tua.

Non adpetas laudem humanamque nocituram,
Qui animam trait in ignibus atrocibus.
. . . . . .
Placereque stude aures divinas canendo,
Ut possis ab ipso mercedem recipere.
. . . . . .
Quod ore depromes pariter corde conjunge:
Meditetur mente quod lingua sonat uoca.
. . . . . .
In hac disciplina quotidieque resplende,
Plurimosque instrue discipulos inclitos.

Socios inquire qui donum vocis habentur,
Vt dum canueris edifices alios.
. . . . . .
Remoue a corum raucedini deditos uoce,
Nec adplicare ibidem precipias.

Rumpunt pulmonum fibras : discerpitur guttur:
Miserum postremo anelum pectus perdet.

Dissonum rugitum signat, ut asselli grunnitum,
Gannit ut uulpis, orrida uoce promet.

Desine iam talis, desine emittere vocem:
Quod homo abhorret, hoc Deus non recipit.

Inquireque tibi artem ut placeas Christo,
Et quoram hominibus modum placendi serva.

No sobrarían hoy, en los prólogos y en el cuerpo del gradual y del antifonario, algunas advertencias de este género; pues, en primer lugar, muchas veces se echan de menos en los cantores las virtudes e intenciones morales que ahí se encomian, y no brillan menos por su ausencia más de una vez, en la música eclesiástica, las cualidades de voz que se recomiendan, y que serían un bello acompañamiento del canto religioso; porque hay modos de cantar que desdicen del lugar sagrado y del

Señor a quien se dirigen las divinas alabanzas, y además, cada sentimiento requiere su propia manera de expresarse, de suerte que toda otra emisión traiciona al texto.

Pero cuando se pregunta si una música es expresiva, lo que se desea saber es si habla a la sensibilidad, a la inteligencia y al corazón; si es capaz de despertar, de mantener, de acrecentar en el alma algún sentimiento, de alegrarla o hacerla llorar, de amansarla y suavizar sus furores, o enardecerla y excitarla al combate...; y cuando se ha compuesto para un texto, si por sus inflexiones y acentos, por su estabilidad o movimiento, por sus giros, intervalos y cadencias, por su escala y modalidad, etc., está de acuerdo con las palabras, hace resaltar el sentimiento que éstas entrañan, describe los movimientos del alma que se las asimila, y quiere exteriorizarlos por el órgano de la voz.

Para responder a esta pregunta, en lo que se refiere al canto mozárabe, basta recorrer las veintiuna piezas que contiene el cap. VI.

El oficio mozárabe de sepultura, al cual pertenecen estas melodías, es un drama de gran efecto. El asunto, el escenario, la serie de actos que en él se desenvuelven, todo es grave, todo emocionante. La liturgia de nuestros abuelos, siempre realista, da en esta circunstancia rienda suelta al corazón, para que haga manifiesto el horror que le causa la muerte, el sepulcro, el juicio; pero procurando suavizar el dolor y enjugar el llanto con las consolaciones de la esperanza cristiana, con el recuerdo de las divinas misericordias, con la fe en los méritos de Jesucristo, Redentor de los hombres, nacido, muerto, sepultado y resucitado por ellos, que los ha de librar también, un día no lejano, de la humillación del sepulcro, llevándolos en manos de ángeles a reinar consigo en la gloria : «*Terra, terra audi verbum Domini! suscipiant te Angeli Dei...*» Tales son las palabras con que la Iglesia mozárabe se despide del cadáver que acaba de ocultarse en la tierra para convertirse en polvo.

El canto de estas piezas contribuye maravillosamente, con las palabras, a expresar y poner de relieve unos mismos sentimientos. Sereno y candoroso en algunas antífonas de iguales condiciones literarias : *In protectione* (n.° 8), *Credo quia Redemptor* (n.° 11), *Manus tua* (n.° 14), *In pace* (n.° 9), *Requiem aeternam* (n.° 16), *Sinite parvulos* (n.° 18), etc.; más dramático y hasta terrible en otras piezas, como el responsorio *Dies mei* (n.° 2), especialmente en la frase *Libera me;* suavemente suplicante en los Abecedarios (n.ˢ 3 y 4) y en diversas frases de otras piezas, como en las palabras *Memento mei Domine, de regno tuo* (n.° 1); no le falta tampoco la nota descriptiva, aunque sólo la usa con suma discreción, v. gr., al principio de las antífonas *Si ascendero* y *Terra,* donde la melodía sube o baja, según la idea que sugieren las palabras respectivas. Diríase, unas veces, el ave herida que baja el vuelo con dolor, y otras, el águila caudal, que, con serena majestad, hiende los aires y se cierne sobre las nubes invitándonos a pensar en un remoto más allá, en el cielo empíreo, donde Dios acaricia a sus elegidos con eterno beso. En resumen, lo poco que conocemos del canto mozárabe nos da buena idea de sus méritos artísticos, y nos hace deplorar no se encuentre camino abierto para llegar a conocer lo demás.

Capítulo IX

LOS MODOS

Las piezas conocidas del canto mozárabe pertenecen todas a cuatro modos. El autor de la transcripción emilianense, según se ha podido notar en el cap. VI, ha identificado, con los modos gregorianos I, II y III, las diez y ocho primeras piezas de nuestro breve repertorio. Los n.s 19 y 20 entran en los moldes del III, y el n.° 21, si nuestra transcripción es exacta, se parece mucho a un VIII.

Todas estas piezas tienen su expresión característica y su inspiración peculiar que las distinguen de las gregorianas, como en las lenguas se distingue un dialecto de otro, como se diferencia el canto propio de cada país y de cada región; pero, por su escala, por su ámbito, su modalidad y sus caracteres generales, entran de lleno en unos mismos moldes y se traducen en idénticas escalas que aquéllas.

Parece probable, según eso, que todas las piezas del canto mozárabe se desarrollan en ocho tonos semejantes a los del gregoriano, sin que nada pueda afirmarse con entera certeza. Los esfuerzos practicados hasta la fecha con miras a una clasificación, sólo han dado resultados mezquinos. No conociéndose la melodía, lo único que pudiera proporcionar algún recurso sería el *saeculorum Amen* de las antífonas y el verso de los responsorios; pues, como esas fórmulas son fijas, y se repiten en todas las piezas de idéntico modo, fuera de algunos casos excepcionales, identificada la fórmula del verso, quedaba declarada la modalidad de la pieza.

Por desgracia, los antifonarios mozárabes traen pocas veces las terminaciones salmódicas, y esas fórmulas, que algunas veces se repiten en diversas antífonas, no pueden traducirse a notación inteligible. Sabemos, por tanto, que hay antífonas de diversas tonalidades, pero no de cuántas. En el capítulo siguiente se copiarán algunas terminaciones, de las pocas que hemos hallado.

Los versos responsoriales llevan, de ordinario, notación musical en los códices mozárabes, pero, aun así, es difícil clasificarlos por grupos, y más aún determinar su respectiva modalidad.

Un detenido estudio de los responsorios en el Antifonario de León nos ha llevado a las siguientes conclusiones, curiosas sí, pero que no conducen a ningún resultado práctico. El voluminoso códice contiene unos cuatrocientos setenta y seis responsorios. El canto de sus versos se reduce a diez y siete fórmulas, que, con menos

fijeza que las comunes del canto gregoriano, por estar concebidas en un estilo más libre, pero con la suficiente semejanza en las entonaciones, en las cadencias y partes más características para que puedan reconocerse, se repiten en desiguales proporciones en todas esas piezas.

De estas fórmulas modales, solamente dos nos son conocidas, por haberlas hallado en los responsorios *Ecce ego* (n.° 1) y *De manu inferni* (n.° 10). (Véanse en el capítulo VI). Las demás, únicamente las distinguimos por las figuras y combinaciones de los grupos musicales, al ojo por decirlo así, pero no podemos cantarlas, ni saber a cuántos modos pertenecen. Sucedería, como en el canto gregoriano, donde algunos responsorios tienen fórmulas particulares, en vez de las ordinarias de cada modo, y otras, en parte se parecen y en parte se diferencian, aun perteneciendo a un mismo tono. Con esto se explica que lleguen a diez y siete, aunque los modos no sean, como suponemos, más que ocho.

La fórmula de primer tono que ya conocemos, se reproduce nada menos que en trescientos setenta y dos versos; la de tercero, sólo en cuatro; las otras quince, se reparten desigualmente entre los demás, y algunas pertenecen a uno solo.

Extraña parecerá esta desproporción, pero puede ocurrir en el canto mozárabe lo que sucede en el gregoriano, donde hay géneros de piezas que se desenvuelven airosamente en una tonalidad cuando apenas si asoman en otras. Por ejemplo, el *Liber Gradualis* romano contiene *in corpore* unos cincuenta graduales de quinto tono, y uno sólo del octavo; y al contrario, nada más cuatro Alleluias del tono quinto por veinte del octavo. El primer tono tiene mucha representación en el repertorio gregoriano, y la tendría mayor en el mozárabe, si en los demás géneros predominase como en el responsorial. Casi todas las antífonas que conocemos pertenecen al segundo; pero ignoramos si en los demás oficios figuran en igual proporción que en el de difuntos.

Capítulo X

LA SALMODIA

El códice Emilianense n.° 56, en la transcripción de las piezas tantas veces mencionadas, puso al margen de las antífonas y responsorios la terminación salmódica correspondiente, según el rito romano. ¿Por qué razón? ¿No conocía, o no quería emplear los tonos mozárabes? Tal vez el motivo sea el haber querido conformarse a los tonos que ya por entonces se usaban corrientemente, es decir, a los romanos, los cuales, sin roce ni dificultad alguna, podían alternar con el canto mozárabe de las antífonas. Como ni el emilianense, ni el silense, ni códice alguno de cuantos hemos examinado tiene la notación mozárabe de dichas terminaciones a continuación de las antífonas a que nos referimos, no hay medio de averiguar si las de los dos cantos hermanos ofrecen entre sí alguna semejanza.

La salmodia antifonal

En el rito mozárabe cantábanse versos salmódicos de estilo sencillo, como el de nuestras antífonas vesperales, después del *prolegendum* (introito), del *accedentes* (communio) y de las antífonas del oficio.

De ordinario, en los antifonarios va escrito el texto de los versos, en todo o en parte, a continuación de la antífona con que deben alternar; pero raras veces les acompaña notación musical. Registrando el códice de León y el *Liber Ordinum* de Silos, hemos hallado algunas fórmulas, de las cuales vamos a reproducir unas cuantas para muestra.

Los seis primeros números constan de una entonación breve (initium), de un tenor, que se cantaba recto tono, elevando la voz en algunos acentos, y de una conconclusión más o menos modulada.

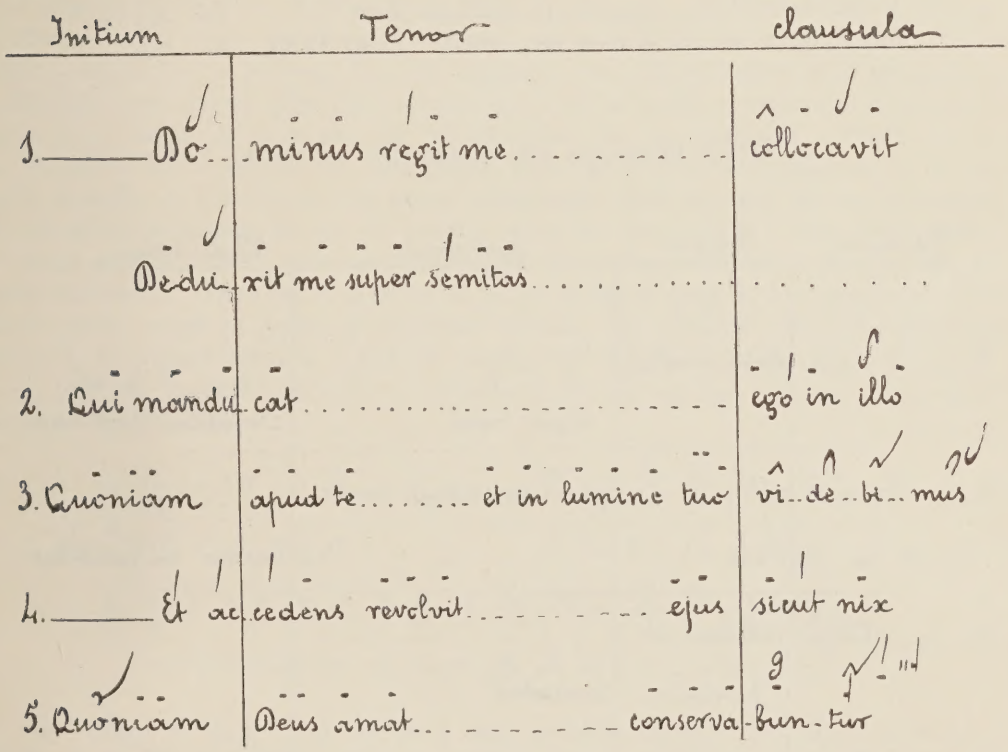
El *Liber Ordinum* (1), en el salmo *Dominus regit me*, que lleva la notación en casi todos sus versos, hace coincidir con el acento el podatus del initium. El códice leonés (véase más abajo, n.° 6) le coloca en sílaba no acentuada. En el ejemplo 8

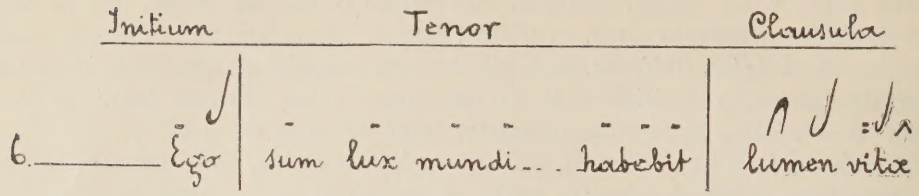
(1) Véase facs. 15, p. 70.

(Gloriam adépti sunt) coloca, también, este mismo códice las virgas, que probablemente significan notas más altas, en sílabas átonas. *Sicut nix*, de la cláusula cuarta, que se lee en el *Liber Ordinum*, será tal vez una suspensión, quedando incompleta la fórmula tercera, y omitido todo lo que sigue a *tuo (lumine tuo)*. El leonés emplea, en este caso, la fórmula completa, como se halla en el n.° 7.

De ordinario no hay cadencia musical en la mediación, sino que el canto procede recto tono desde el principio hasta el fin, como en la salmodia ambrosiana.

Algunos versos tienen al medio una fórmula melódica (7, 8, 9); pero creemos que debe considerarse como una suspensión exigida por la excesiva largura del texto, y no como mediación. Después de esta fórmula se repite el *initium*, y se prosigue sin interrupción hasta la cadencia final.

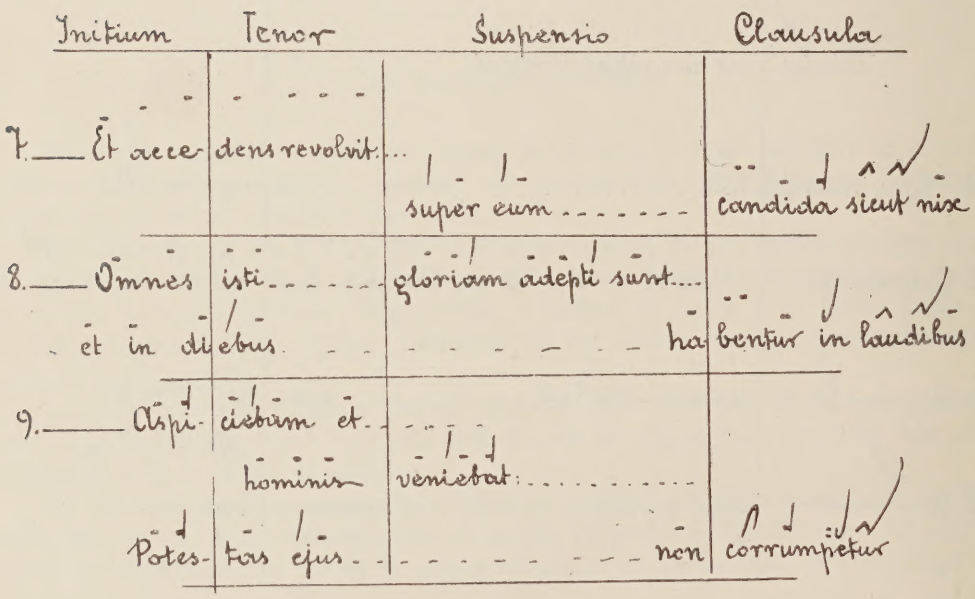




PROCEDENCIA DE LOS VERSILLOS ANTERIORES

1.	℣. de la Ant.	«Aperiat».....	Liber Ordin.	fol. 98
2.	℣. de la Acced.	«Qui venit».....	Liber Ordin.	fol. 176
3.	℣. de la Ant.	«Lumen verum»....	Liber Ordin.	fol. 160
4.	℣. de la Acced.	«Gaudete populi»...	Liber Ordin.	fol. 176
5.	℣. de la Ant.	«Tradamus animas».	León	fol. 225 v.
6.	℣. de la Acced.	«Amen dico vobis».	Liber Ordin.	fol. 125

OTROS VERSILLOS CON SUSPENSIÓN AL MEDIO

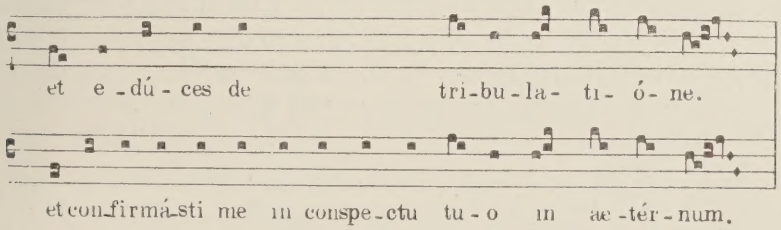


PROCEDENCIA DE LOS VERSILLOS ANTERIORES (1)

7.	℣. de la Acced. «Gaudete populi».....	León	fol. 175 v.
8.	℣. de la Ant. «Corpora Sanctorum»...	León	fol. 267
9.	℣. de la Proleg. «All. Christi generatio»..	León	fol. 60 v.

LA SALMODIA RESPONSORIAL

Los versos de los responsorios se cantan con fórmulas especiales, y más aligeradas de notas que el cuerpo de la pieza. Por regla general, están concebidos en un estilo más libre que la mayor parte de los gregorianos. Algunos son enteramente originales y propios de una sola pieza. De este género hay ejemplos en el rito gregoriano como en el mozárabe. Pero en éste, aun cuando las melodías se reproducen varias veces, la adaptación a cada texto se hace con gran libertad, dando lugar a múltiples variaciones, lejos de sujetarse, como de ordinario en el gregoriano, a fórmulas enteramente fijas que alternan con tenores largos, a los cuales se adaptan, recto tono, todas las palabras que no coinciden con las cadencias. Pueden servir de ejemplos los versos de las dos piezas *Ecce ego* y *Dies mei* (páginas 73 y 74), cuya melodía es idéntica en sus partes principales, pero de muy diversa extensión. En el último miembro de los dos versos, o sea en las palabras *et non pervenerunt...* y *Mater mea et soror...*, aparecen claramente el *initium*, el tenor y la cláusula del estilo salmódico. Otro tanto se advierte en el miembro final de los responsorios del tercer modo, como lo prueba la siguiente fórmula, que copiamos del *Liber Ordinum* silense. El primer texto se refiere al responsorio *De manu inferni* (v. el n.° 10 de la p. 77). El segundo pertenece al responsorio *In hoc cognovi*, que se canta en el entierro de párvulos.



(1) Nótese ya, desde ahora, que en el oficio mozárabe, según el *Ordo cathedralis*, o sea el usado por los clérigos seculares, apenas se cantaban salmos, como no sea en laudes. He ahí tal vez la razón de la carencia de tonos salmódicos, y el porqué cuando se escribieron los cantorales cisnerianos hubo de recurrirse a la salmodia gregoriana, si bien un tanto modificada. Ejemplos de ella podemos ver, sobre todo, en el libro de *Laudas*, recorriendo el oficio de difuntos.

EL CANTO MOZÁRABE DESDE CISNEROS

Capítulo XI

LA REFORMA DE CISNEROS Y LOS CANTORALES MOZÁRABES

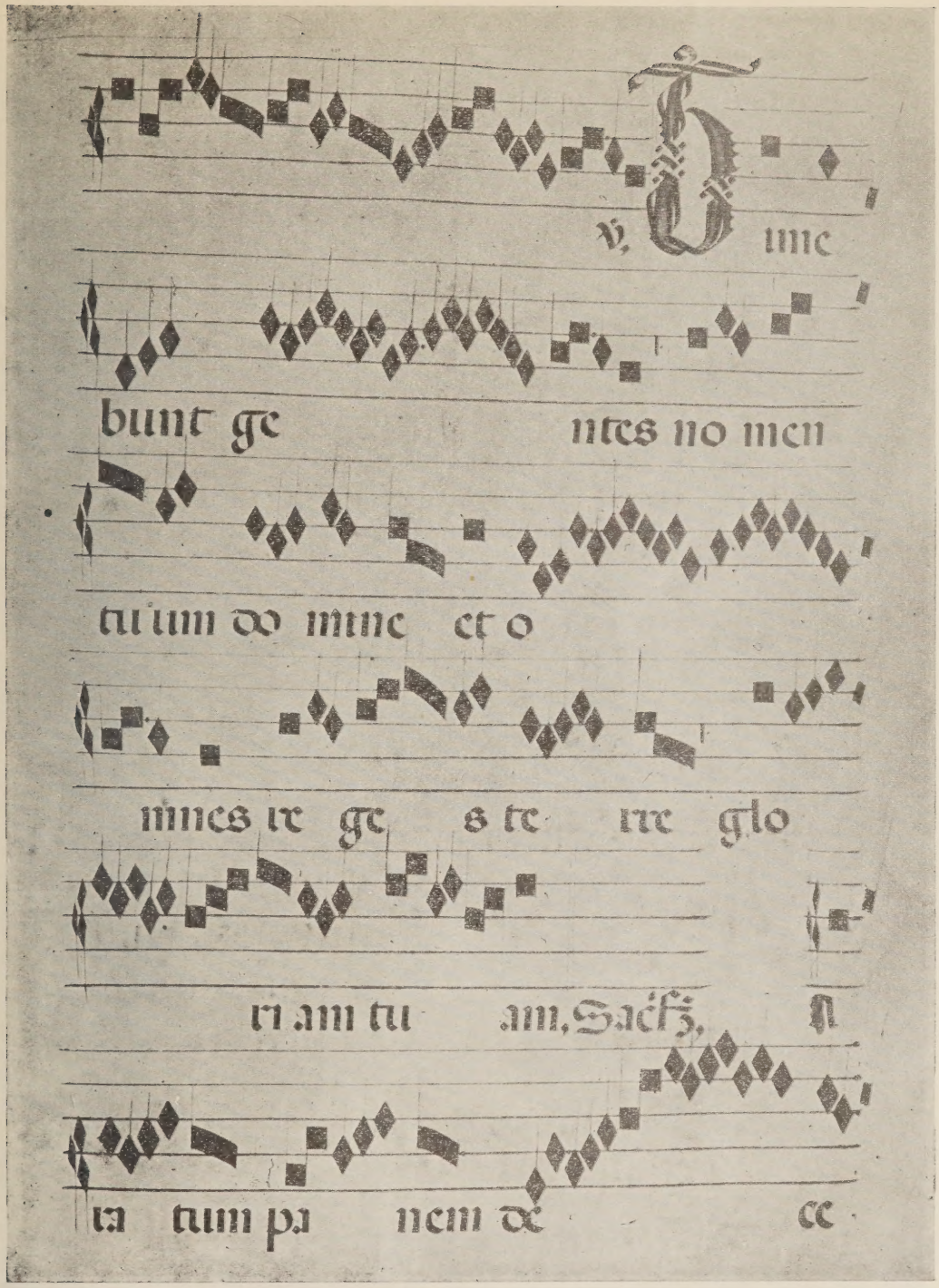
Dos arzobispos de Toledo quisieron restaurar el canto mozárabe a su primitiva puridad : Cisneros, primero, y después, Lorenzana.

El gran cardenal Jiménez de Cisneros, al proponerse rehabilitar los antiguos ritos españoles, no restauró la liturgia mozárabe tal como se había practicado en tiempos antiguos y como se conservaba en los libros que en las iglesias de Toledo venían usándose, y en los vetustos códices de nuestros templos y catedrales se encontraba, sino que hizo un nuevo arreglo, es decir, una nuevo misal y un nuevo breviario. En ellos se conservan los textos y la forma substancial de la liturgia mozárabe, pero no sin notables transformaciones y traslados, entrando también numerosos elementos de la liturgia romanotoledana, que por entonces se practicaba en nuestra Península (1).

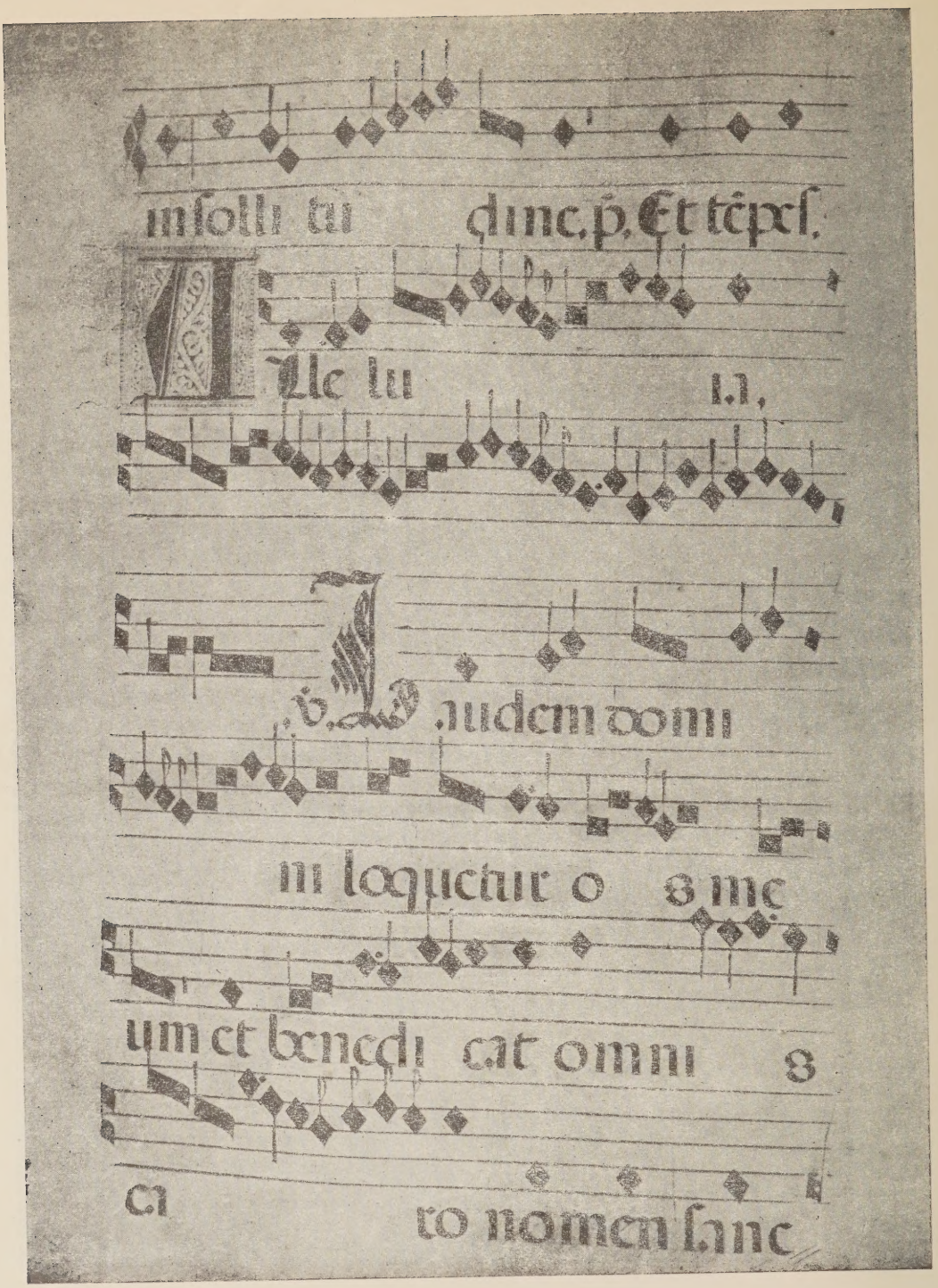
La reforma suponía, asimismo, nuevos libros de canto.

Hay en la capilla mozárabe cuatro cantorales de rito visigótico. Dos de ellos, los más voluminosos, allí archivados desde hace muchos años, contienen las misas de todo el año. El tercero, que llaman *Libro de Laudas*, contiene el oficio de difuntos y las vísperas de los santos titulares de las iglesias mozarábigotoledanas. El cuarto, cuyo título es *Offerentium* (liber), es un extracto del misal y de los cantorales, hecho probablemente en el siglo XVIII, y encierra los cantos del *Ordinarium Missae*, que en el rito mozárabe son bastante más numerosos que en el latino.

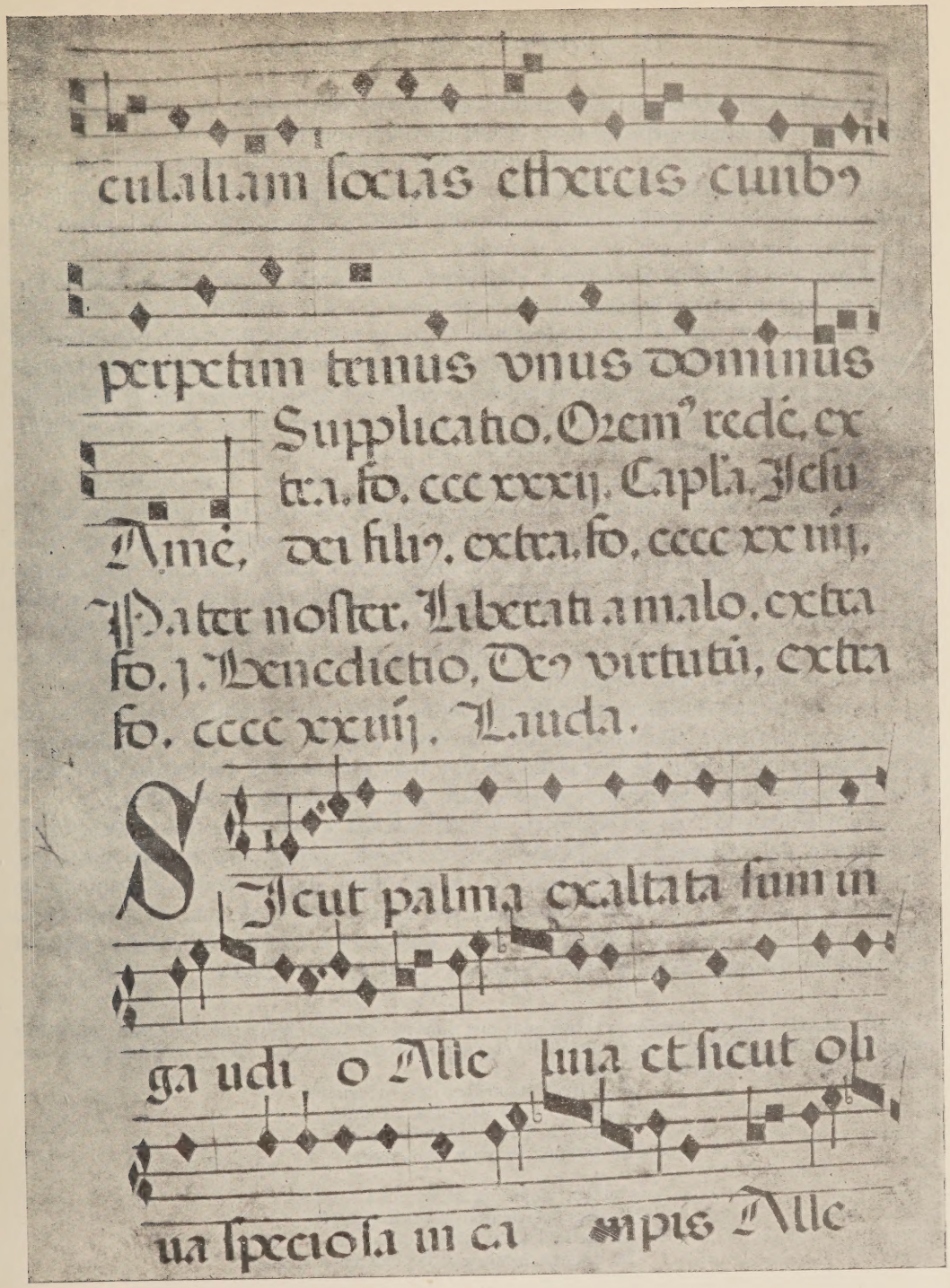
(1) A nuestro modo de ver, tiene algún descargo la Comisión de Cisneros que dió albergue en el antiguo rito hispano a tantos y tan heterogéneos elementos; y es que no contaba ni con un solo *Liber Ordinum*, el único libro en que puede encontrarse el ordinario de la misa y las ceremonias auténticas de Semana Santa; por lo cual vióse precisada a suplir la deficiencia con las rúbricas y ceremonias del misal romanotoledano, que debía estar ya perfectamente constituído en el siglo XIII. Tampoco extrañan tantas añadiduras en el rito mozárabe, cuando las mismas se vinieron haciendo al romano por esos mismos tiempos. En cambio, los misales cartujanos y dominicanos pudieron conservarse mejor en la sencillez antigua. Sobre estos cambios y adiciones puede verse el *Manual de la Liturgia hispanovisigótica*, por el P. Germán Prado (Madrid, 1927).



Facsímil 16. — Cantoral A, Toledo



Facsímil 17. — Cantoral B, Toledo



Facsímil 18. — Libro de Laudas, f. 37 v.º

En adelante, se designará el cantoral del tiempo con la letra A; el de los santos, con la B; el de laudas, con la C, y el Offerentium, con la D.

Los tres primeros son del mismo tiempo, y pertenecen al siglo XVI, época en que las catedrales e iglesias principales de España emprendieron todas a porfía la confección de las magníficas colecciones de libros corales, que el mal gusto del siglo XIX relegó a los archivos y desvanes.

Siguen, en todo, al *breviario* y al *Missale Mixtum* de Cisneros, que fueron impresos a principios de la décimosexta centuria.

Pierre Aubry, en su *Iter Hispanicum* (París, 1908), nos dice que pertenecen a fines del siglo XV. Muévele a afirmarlo el género de notación empleada, la cual se encuentra ya en Francia en los tiempos de Dufay († 1474) y Binchois († 1460), sin percatarse de que siguen puntualmente al *Missale Mixtum* y al *Breviarium Gothicum* de Cisneros, debiendo por lo mismo ser posteriores a ellos.

La escritura de los libros no se opone a nuestra opinión. Los Cantorales A, B debieron ejecutarse poco después del misal, pues las Constituciones de la capilla del *Corpus Christi*, que fueron publicadas en Alcalá el 18 de septiembre de 1508, contienen el artículo siguiente : «Dígase por ahora, en tono recto, hasta que haya libros de canto, y entonces se dirá cantado. La misa se diga cantada, los salmos bien dichos a coros, y no lo comience el uno hasta que el otro haya acabado el suyo, y en medio del verso haya su pausa conveniente, y todos se levanten al Gloria Patri.» (Biblioteca Nacional, ms. 13034, f. 74.) (1)

Este texto parece dar a entender que había libros para cantar la misa, y no los había para el oficio. Tampoco se hicieron éstos después, si es que no se han perdido, pues en el archivo de la capilla no hay más que los dos cantorales con misas y el libro de laudas vesperales, cuyo escaso contenido antes se detalló.

Raro fenómeno : no se encuentra alusión alguna a estos tres cantorales, ni en la memoria del racionero don Jerónimo ni en la de Vallejo, que es algo posterior, cuando vemos por una feliz travesura de monaguillos, que al menos el segundo de ellos estaba en uso en la capilla mozárabe por los años de 1798, pues el mencionado cantoral tiene escrito en el f. 92, y con letra cursiva, esta curiosa indicación : «Siendo monaguillos Joaquín Pérez y Juan Sesmero en el año de 1798.»

(1) Martín Chacón dedica al cardenal un soneto, en que habla de los trece capellanes mozárabes y de las melodías que cantaban, creyendo ser las genuinas. Debe referirse a los cantorales. Dice así el soneto:

«Los trece pajarillos que escogisteis
Inclinado a su angélica armonía,
Y adonde Tajo más veloz corría
Ilustrísimo Príncipe, pusisteis.

Con las viejas canciones que le disteis
A quien el tiempo sepultar quería
Al sol lo hacen saludo cada día
De alegres himnos y de endechas tristes.»

Los cantos que en la misa mozárabe corresponden al sacerdote se encuentran en el *Missale Mixtum secundum Regulam Beati Isidori dictum mozarabe* (año 1500), y en el *Offerentium* de la capilla del Corpus Christi.

La notación del misal y de los cantorales mozárabes es cuadrada, pero no hueca, sino negra, y con valores proporcionales que le prestan entera semejanza con la música polifónica de los libros de atril.

Actualmente, los tres primeros cantorales están archivados, y los capellanes hacen uso, en los divinos oficios y en la misa, de unos cuadernitos escritos en notación moderna, que contienen las piezas más usuales de la misa y del oficio. Algunas de ellas están notablemente adulteradas; en otras, se han cambiado las fórmulas melódicas antiguas por otras más breves, parecidas a las de los versillos del oficio.

Capítulo XII

VALOR TRADICIONAL MELÓDICO DE LOS CANTORALES

El canto mozárabe tuvo su pasado glorioso; pero al ser suplantado por el romano en toda la Península, excepto en las seis iglesias de Toledo, hundióse en un pozo tan profundo, que hasta la fecha no se ha encontrado el mágico cordel con que extraerlo. (1)

(1) A juzgar por los inconsolables lamentos que se leen en los prólogos del Antifonario Legionense (f. 3), ya en el siglo XI se habría perdido casi por completo la memoria de las antiguas melopeas litúrgicas, compuestas en su mayoría por los venerables padres de la Iglesia visigoda. Las iglesias, empobrecidas, no podían sustentar debidamente un coro de cantores competentes; así que contadísimos eran ya en aquel siglo los que acertaban a leer los tortuosos neumas del Canto sagrado. Pero mejor será oír las palabras del autor, aunque ni el latín ni el metro tengan nada de clásicos:

«Non unus est auctor qui te sub uno dictauit:
A plurimis sacris virorum inventus es.

Tempore illo hanc artem communem habentes,
In laudem Dei dictarunt te plurimi.

Tempore te prisco per coros canebant antiqui:
Connexi nunc psallant exules a docmatu.
.....
Unusque canebat, alter vero subpsalmabat,
Tertiusque Gloria trinum Deum laudabat.

Pariter post Gloria trinum Deum subsalmantes,
Sic templa sanctorum fulgebat carminibus.

Corus ad aram, corus ad pulpitum stabat
Corusque in templo resonabat suabiter.

Fulgebat per singulis solemnitatibus Christi,
Sicque et in certis sanctorum festibus.

Tunc omnesque Ordines Ecclesia recte tenebat:
Nunc proculque distant adhuic viventibus.

Disparesque modos nunc te Ecclesia canet
Finitam habentes hanc artem prefulgidam.

Plerasque sedes inlustras dogma antiqua,
Multique viri te vitiatum tenent.»
.....

Ya se ha dicho antes que la notación mozárabe, por sí sola, no expresa la melodía, sino únicamente ciertos elementos de ésta, el número de notas, su distribución en grupos y ciertas vagas relaciones entre los sonidos de que se compone cada uno de éstos, como más bajo, más alto, o igual; pero de ninguna manera los intervalos fijos que de una nota a la siguiente tiene que saltar la voz : esto debía suplirlo la memoria de los cantores, y se transmitía por tradición de unos a otros, tradición que ya en el siglo XI, y aun antes de la supresión del rito, estaba a punto de borrarse.

Hubiera salvado al canto mozárabe lo que hasta nosotros ha transmitido el gregoriano, es decir, una traslación a escritura diastemática, practicada cuando aun se cantaba, como ha sucedido con las veintiuna piezas copiadas en el cap. VI.

Si esta versión diastemática existió alguna vez, no debieron conocerla los artistas a quienes Cisneros, o sus sucesores, encomendaron la confección de los cantorales, porque, de hecho, éstos no concuerdan con los manuscritos en la mayor parte de las piezas.

Sin embargo, el antiguo rito hispano nunca ha sido enteramente interrumpido. Con cantorales o sin ellos sigue viviendo, y muchas de sus antífonas y otras fórmulas destinadas al coro continúan cantándose en la capilla del Corpus Christi.

¿Qué autoridad tiene ese canto? Tratemos de responder a esta pregunta, examinando brevemente el valor tradicional melódico de los cantorales. Procedamos por partes en la exposición de asunto tan importante.

I. — Cantos ordinarios de la misa

En este epígrafe comprendemos las piezas que a diario se cantan en el Santo Sacrificio, en las cuales, por lo general, alterna el sacerdote con los fieles. Son mucho más numerosas que en la misa romana, y se hallan en el *Missale Mixtum*, de que ya se ha hecho mención en el capítulo anterior.

Estas melodías, si se atiende a su naturaleza y escala, pudieran ser gregorianas, y, en su mayor parte, se explican perfectamente por comparación, ya con los recitados correspondientes, ya con otras piezas del gradual y del antifonario romanos. Sin embargo, creemos que no constituyen el patrimonio especial de este rito, sino que son el bien común de todas las liturgias occidentales (1), y que, tal como hoy se conservan en los libros cisnerianos de la capilla mozárabe, pueden considerarse como inestimable herencia de la antigua Iglesia española.

(1) El insigne musicólogo y orientalista don J. Parissot descubre múltiples afinidades entre ciertos recitados de la Sinagoga y de los ritos cristianos. Traduciendo a notación moderna los signos de la *neginah* hebraica, y confrontando su venerable melodía con el mayestático recitado de los dípticos mozárabes, advierte entre ellos notable paralelismo, que hace pensar en el primitivo canto cristiano, oriundo, por línea directa, de la Sinagoga judía más que del canto grecorromano. Véase *Nouvelles archives des missions scientifiques* (1902), X, 174-5; o bien *Dict. d'archéol. et Litur.* voz «Chantres».

A esta conclusión nos induce, no sólo el carácter de esas melodías, que siendo fáciles de retener y de ejecutar, pudieron y debieron seguir usándose en las iglesias mozárabes hasta que el gran cardenal las confió de nuevo a la escritura, sino, también, el cariño con que se han usado en toda la Península después de la abolición del rito mozárabe, aplicándolas en las funciones del rito romano, no sólo a las piezas similares, como las oraciones, los prefacios y el pater noster, sino, también, a otras que probablemente no tenían uso semejante en la liturgia mozárabe, como son las lamentaciones de las tinieblas y la angélica del Sábado Santo.

Estos tonos, (1) cuya relación y aun identidad con los recitados de los misales cisnerianos salta a la vista, se emplearon, sobre todo, en España y en la parte meridional de las Galias, donde estuvo en vigor el rito mozárabe; lo cual hace probable su origen español y acaso su procedencia mozarábiga.

Los recitados de la misa que se encuentran en el misal de 1500, y que deben completarse por los cantorales en la parte que corresponde al coro, son cerca de cuarenta. Insertaremos algunos de ellos en el cap. XIV, al hablar de nuevo sobre los Cantorales de Cisneros. Allí puede acudir, desde ahora, el lector que inmediatamente deseare conocerlos.

II. — El oficio y la misa

El canto de las misas que figuran en el *misal* de Cisneros se halla íntegro en los dos cantorales A y B, que, como hemos dicho, se conservan hoy archivados en la capilla mozárabe.

Del de vísperas no hay más que el libro de laudas, que contiene solamente parte del oficio y de la misa de un mártir principal, el oficio y la misa de difuntos, y las vísperas de los titulares de las iglesias mozárabes toledanas.

El canto de estos tres libros, ¿es el genuino mozárabe? En su mayor parte, no. El carácter y el estilo de las melodías, así como el cotejo de su notación con la de los manuscritos, lo prueban suficientemente.

Los músicos, a quienes Cisneros encomendó la restauración del rito mozárabe, no acertando a interpretar la grafía de los manuscritos mozárabes, ni encontrando quien por tradición las conservase, viéronse obligados a buscar en otra parte, y aun a componer. Cuando el texto coincidía con los del rito romano, como sucedía en las piezas que por entonces se adoptaron de éste para ceremonias que antes no conocía el mozárabe, tomaron también las melodías gregorianas que acompañaban al mismo texto, si bien con notables adulteraciones, que ya por entonces se habían introducido, y que ellos mismos debieron aumentar para someterlas a compás. La antífona *Sedentes (Laudas*, f. 8 v.) es un puro calco del *Asperges me* romano. Canto

(1) Los tonos de las *Lamentaciones* han sido publicados por nosotros, según el Códice Silense del siglo XIII. *Revista Musico-Sacro-Hispana* (1917).

romano es el de la antífona *Ingrediente (Cantoral de Tempore,* Domingo de Ramos); igualmente el de los *Improperios* del Viernes Santo, el del Gradual *Haec dies,* de Pascua, el de *Propitius esto* (f. 183); también lo es el de algunos tractos, y acaso el de las *Benedictiones* romanas, o sea el *Benedicte,* con la melodía que le dan los códices medievales (Sábado Santo), etc.

Tenemos, también, en los cantorales, los himnos que se cantan en las vísperas de varias festividades, los cuales no difieren de los que encontramos en cualquier himnario español de rito romano, y son siempre medidos. ¿Cómo no se habían de medir, si a las melodías mismas que acompañan a la prosa se les atribuye siempre en los cantorales un ritmo rigurosamente acompasado, como el que exigía para el verdadero canto mozárabe don Jerónimo Romero, el célebre restaurador (!) del canto eugeniano *auténtico y puro*?

Otra influencia romana bien aparente es la de los tonos salmódicos que alternan con las antífonas en el oficio de las exequias.

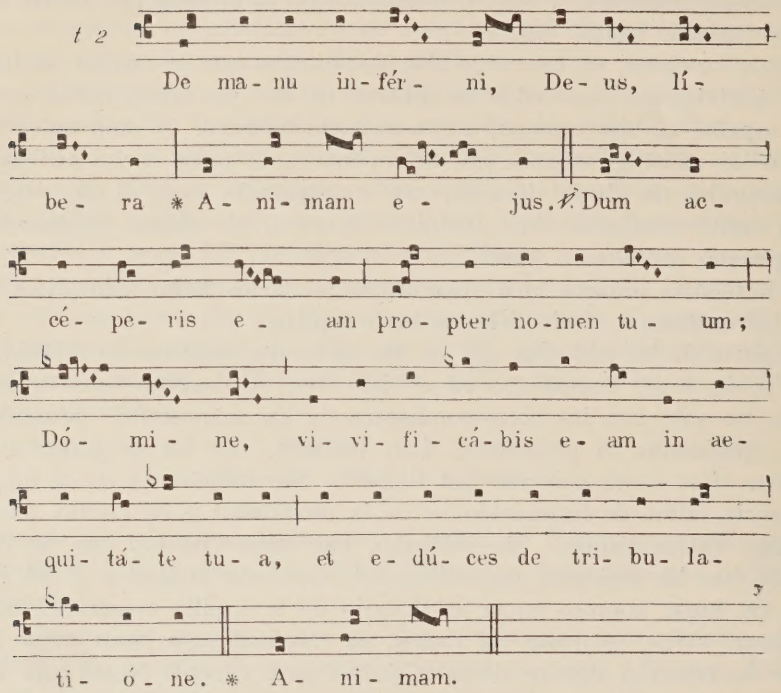
Gran parte de las melodías que en los cantorales mayores no coinciden con las romanas, debieron ser compuestas en el siglo XVI. Deducimos esto, de su falta de semejanza, no sólo con las correspondientes de los manuscritos mozárabes, según todas las apariencias lo persuaden, sino, también, con las gregorianas y con las que de otros ritos hasta nosotros han llegado. Son monótonas en su mayor parte, con frecuencia faltas de inspiración, y en la modalidad y en ciertas terminaciones agudas, algo extravagantes. Sin embargo, hay unas cuantas que no desmerecen comparadas con las melopeas auténticas del repertorio visigótico y del gregoriano, ocupando un lugar honroso en el antifonario de la capilla mozárabe. Entre ellas se encuentran varias antífonas *ad Pacem, ad Confractionem panis* y *ad Accedentes.* Más tarde, se pondrán algunas de estas piezas para ejemplo (véase cap. XIV), y entonces podremos apreciar su indiscutible valor estético.

Los cantorales conservan, también, restringido número de melodías, cuya semejanza, y a veces identidad con las de los manuscritos mozárabes, aparece con palmaria evidencia. Hallamos estas piezas principalmente en la *Agenda Mortuorum.*

La respuesta de los *Abicidaria* que trae el Libro de laudas (f. 27), tiene notable parecido, en su melodía, con la que el manuscrito de Albi atribuye al mismo texto.

Es típico el caso del responsorio *De manu inferni* que se encuentra en el f. 28 del mismo cantoral. Comparando su melodía con la del *Liber Ordinum* de San Millán y de Silos (véase pág. 77, n.° 10), nos encontramos frente a la antigua melopea mozárabe, por más que se halla bastante averiada. Para facilitar el cotejo, ponemos aquí el texto del Libro de laudas trasladado a notación gregoriana. Los ♭ se encuentran en el códice, pero su escritura es posterior.

RESPONSORIO



También es probable el origen mozárabe de la melodía que acompaña a los responsos *Surgam* (cap. XIV) y *Scio Domine* (ibid.). Basta confrontar sus versos con los de los responsorios *Ecce ego* y *Dies mei* (p. 73, n.ˢ 1 y 2), para convencerse de la semejanza e igualdad de origen. Los responsos *Surgam* e *In loco viridi* nos eran conocidos por la versión que da el libro *Variae Preces*, editado por los benedictinos de Solesmes; pero esa versión no es la del cantoral antiguo, sino la de los cuadernos usados por los capellanes mozárabes, que está todavía más adulterada (1).

Por ahora no es posible demostrar que las demás piezas de los cantorales hayan pertenecido al genuino repertorio mozárabe. Preciso fuera conocer las melodías originales para entablar comparación entre unas y otras. Sin embargo, algunas

(1) El texto del responso *Surgam* no se encuentra en los antifonarios mozárabes, cuyos índices se han hecho hasta ahora; pero éstos no son completos, ni mucho menos. En todo caso, su melodía ha sido por lo menos imitada de las mozárabes. *In loco viridi* se encuentra en el Códice silense B, f. 63, con la melodía que pone el Libro de las laudas, aunque por momentos algo más adornada. En el cap. XIV se reproducen varias de estas piezas. V. n.ˢ 14, 15 y 16.

de ellas, especialmente varias antífonas, *ad Pacem, ad Accedentes, ad Confractionem,* etc., no desdicen, por su estilo y carácter, de las melodías que, con «dulce son», compusieron los Leandros y Eugenios. Ni extrañaría se hubiesen conservado de memoria, como los cantos ordinarios de la misa, ya que su número era muy escaso, y se repetían, por lo mismo, con mucha frecuencia. Algunas de éstas se copiarán en el cap. XIV.

No se puede menos de admirar la airosa y dulce melodía de ciertas piezas, como la del trisagio, que puede verse en el códice A, f. 246, acerca del cual conviene también observar que en él tenemos uno de los primeros ejemplos de *tropos,* o comentarios, tan del gusto de los medievales, sobre todo en los siglos XI, XII y XIII.

Véase cómo descuella la glosa en torno del trisagio bizantino latinizado:

SANCTUS DEUS, qui sedes super Cherubim, solus invisibilis.
SANCTUS FORTIS, qui in excelsis glorificaris vocibus angelicis.
SANCTUS IMMORTALIS, qui solus es immaculatus Salvator.
MISERERE NOBIS, alleluia.

Y siguen tres versos a manera de salmodia, a los cuales se va contestando con las distintas invocaciones del trisagio (1).

(1) Nótese que en esta misma forma se encuentra también el trisagio del Códice romano-galicano de Albi, varias veces mencionado en esta obra.

Capítulo XIII

INFLUENCIAS AMBROSIANAS EN EL CANTO MOZÁRABE

Este asunto, que lógicamente hubiera debido venir en la primera parte de nuestro trabajo, se ha colocado, por fuerza, casi en el último lugar, porque no podía desarrollarse enteramente sin conocer antes los cantorales modernos.

Ya se dijo, en el capítulo anterior, cómo, al escribirse los cantorales de Cisneros, se introdujeron en ellos muchas piezas gregorianas que no existían en los viejos pergaminos mozárabes. Se ha hecho notar, también, que, salvas tal vez algunas cadencias características propias de los libros del antiguo rito hispano, los cantos comunes del oficio y misa son patrimonio de toda la Iglesia occidental desde los siglos más remotos, heredado de las primeras comunidades judío-cristianas.

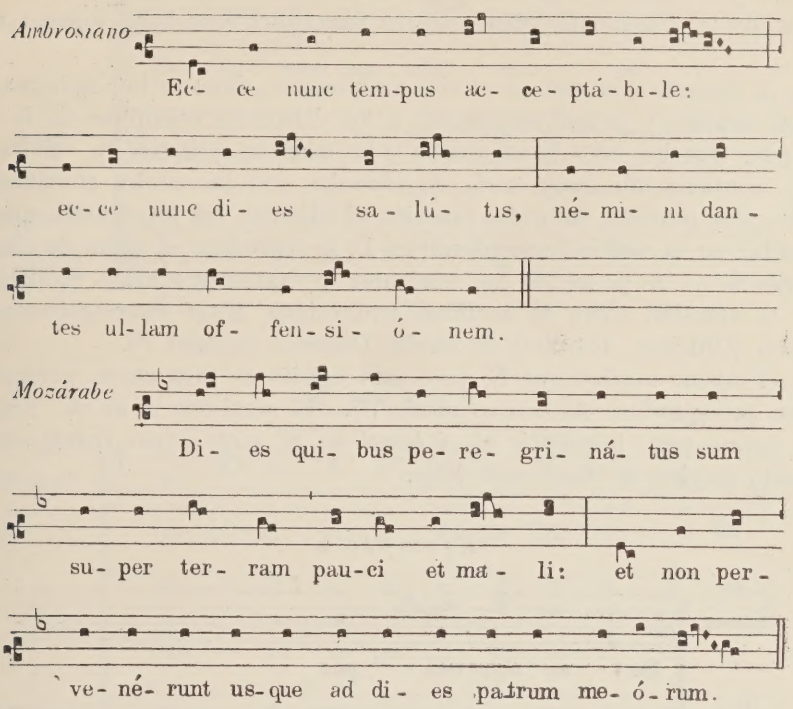
Trazado el debido deslinde entre estos dos géneros de piezas, forzoso es reconocer que las melodías de la liturgia mozárabe traen rara vez a la memoria a las romanas, mientras que, con bastante frecuencia, en todo o en parte por lo menos, se asemejan a las ambrosianas.

Ejemplo 1. — Esta semejanza resalta con evidencia en el verso de los responsorios de primer modo (1). A continuación, transcribimos el del responsorio ambrosiano *In omnibus exhibeamus* (2) y el del responsorio mozárabe *Ecce ego*, que el lector ha encontrado ya antes, en la pág. 73. El manuscrito ambrosiano, de donde procede la melodía que transcribimos, no pone los bemoles, pero probablemente deben cantarse tanto en el ambrosiano como en el mozárabe; advertencia que sirve, también, para algunos otros de los ejemplos que han de ponerse en este mismo capítulo. Las melodías que trasladamos a los siguientes números han sufrido transformaciones modales en el correr de los tiempos y al pasar de unas memorias a otras; pero, sin embargo, conservan las líneas melódicas fundamentales y la disposición de los neumas en determinadas sílabas del texto.

(1) En realidad, no sabemos cómo clasificaban los mozárabes las piezas de canto, pero la melodía a que aludimos, por su carácter, se parece a un primer modo gregoriano.

(2) *Dom.* 1. *Quadrag., ad Matutinum.* V. Artif. Ambrosiano, *Paléographie musicale*, V, 150.

Ejemplo 1



Desconociendo casi completamente el canto de los antiguos manuscritos mozárabes, no podemos señalar otras curiosas coincidencias; pero sospechamos fueron muy numerosas.

En cambio, notamos en el Libro de laudas frecuentes motivos que se encuentran, también, en el Antifonario de san Ambrosio. (Véanse más abajo.)

Ejemplo 2. — A es el principio de un responsorio ambrosiano (1); B, el de una antífona mozárabe anotada en el f. 24 del Libro de laudas; C, se encuentra al empezar el segundo miembro del mismo responsorio ambrosiano, y D, en el segundo hemistiquio de los versos responsoriales mozárabes.

Ejemplo 3. — E es la fórmula inicial del responsorio *Foderunt manus meas* y de varios de sus versos (2); F y G, son las palabras en que comienzan las dos primeras frases del responsorio mozárabe *Scio Domine* (3).

(1) *Dom. in capite Quadrag. ad Laudes.* Ms. Ambros., p. 147.
(2) Pertenece a la Tercia del Viernes Santo. Ms. Ambros., 246-247.
(3) Oficio de difuntos. (Véase entero este responsorio en el cap. XIV, y Libro de laudas, f. 24.)

Ejemplo 4. — H, un trozo de antífona ambrosiana (1). I, el principio de una antífona mozárabe (2).

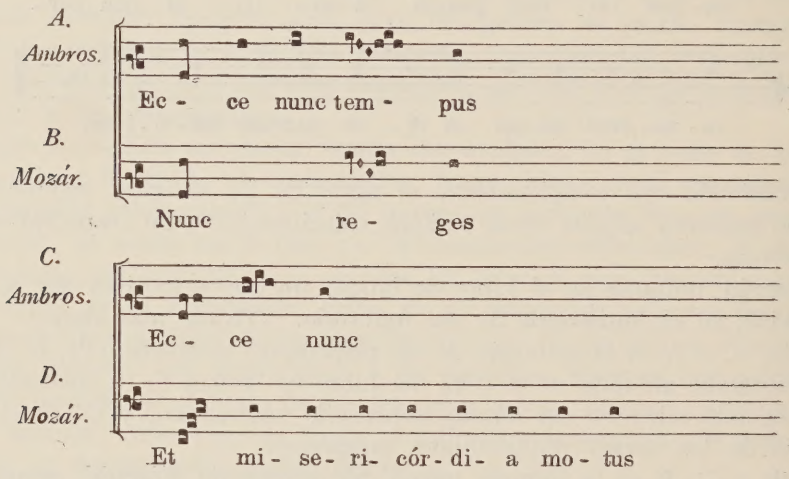
Ejemplo 5. — Las fórmulas empleadas en los dos ritos para las admoniciones y dirección de las ceremonias tienen cierto parentesco que hace suponer un origen común.

K, es la fórmula con que en el rito ambrosiano, durante la Cuaresma, daba el diácono las órdenes y avisos respectivos a los diferentes miembros de la asamblea religiosa, para que los unos se acercasen y los otros se retirasen (3). El cantoral A, de Toledo, contiene una larga serie de fórmulas con las cuales el Sábado Santo, después de cada profecía, indicaba también el diácono, las intenciones que se iban a encomendar en la oración sacerdotal; en L, se reproduce el canto de ellas (4).

Ejemplo 6. — A pesar de las variantes y transformaciones modales, parece innegable la afinidad entre la antífona ambrosiana *Magi interrogaverunt* (5) y el prolegendum (Officium, Introito) mozárabe *Dominus regnavit* (6).

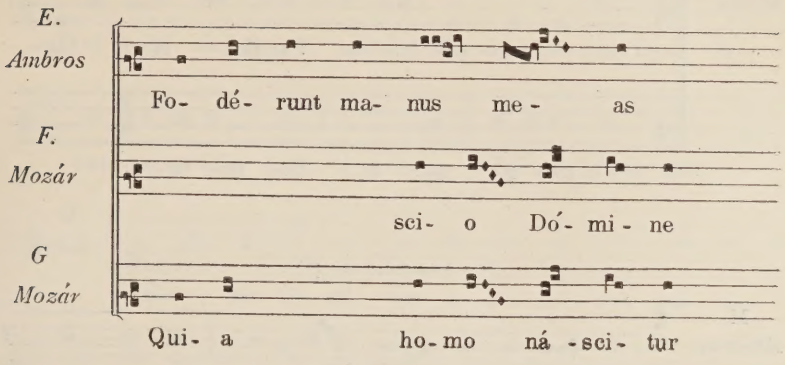
O, es el mismo motivo que N, pero está escrito en otra clave, porque sirve de verso a un prolegendum de octavo modo (7). El semitono *si-do* de *Benedicti* sírvenos de norma para introducir el *si bemol* en N, cuyo verso *Induit* contiene un mismo canto escrito un tono más bajo.

Ejemplo 2

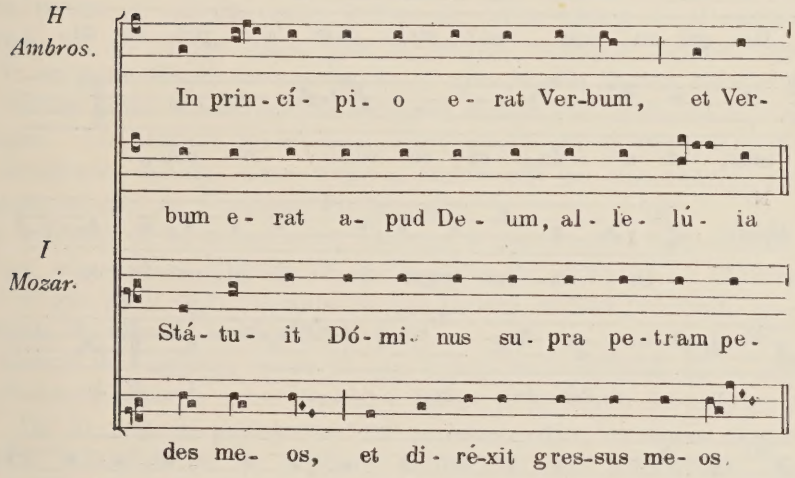


(1) *In Mat. S. Joan. Apost., ad Vesperas.* Ms. Ambros., f. 71.
(2) *In festo S. Marci Evang.* Libro de laudas, 46 v.
(3) Ms. Ambros., p. 265.
(4) Cantoral A, f. 110 v.
(5) *Ad. Mat. in Epiphania Domini.* Ms. 105.
(6) En la Circuncisión del Señor y varios domingos per annum. Cantoral A., f. 19 v.
(7) *Vos qui in Christo.* Epifanía del Señor. Ms. A, p. 50.

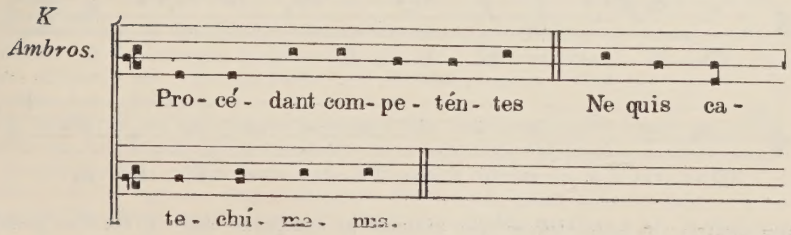
Ejemplo 3

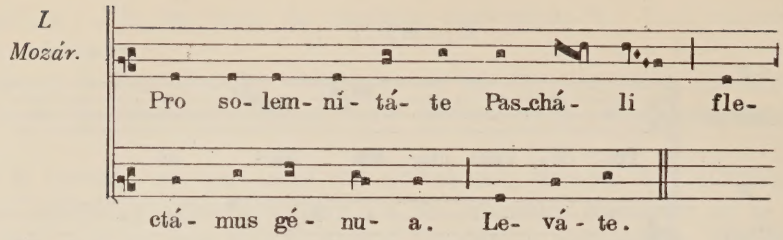


Ejemplo 4

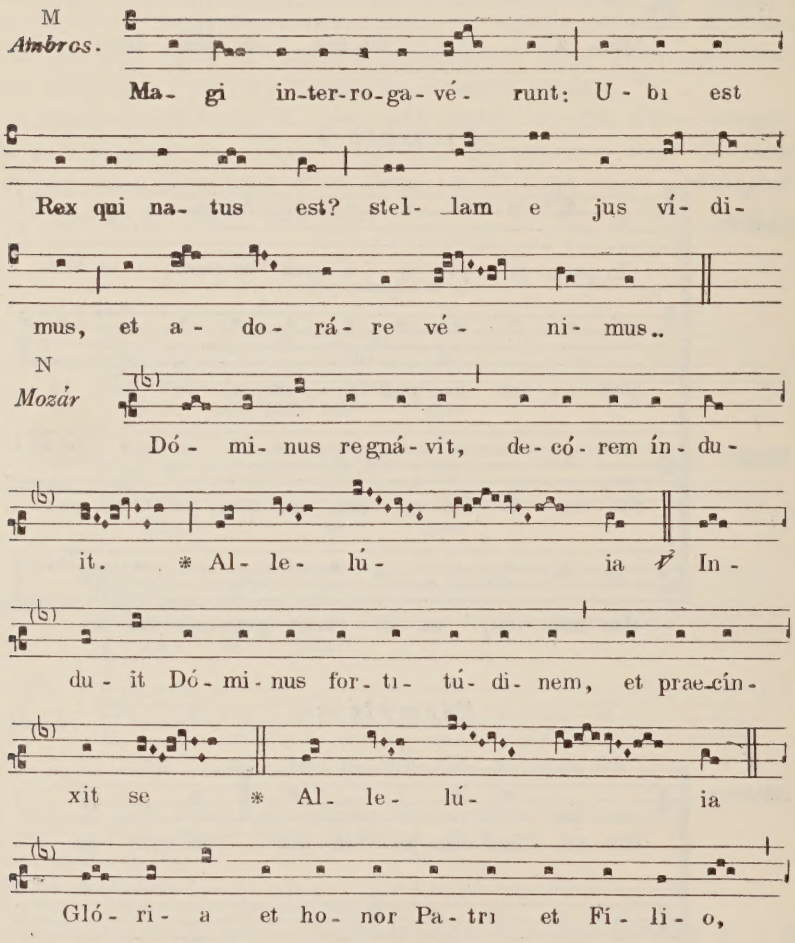


Ejemplo 5

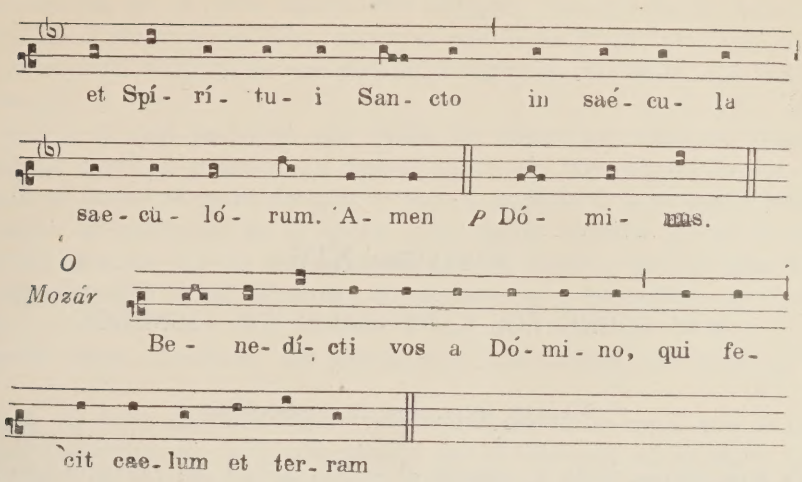




Ejemplo 6 (1)



(1) Debe omitirse la parte *tellam ejus vidimus* al comparar entre sí las dos piezas M y N.



Nada tienen de extraño estas influencias ambrosianas en el canto mozárabe, pues sabido es, en primer lugar, que la liturgia milanesa habíase organizado en tiempo de su gran obispo san Ambrosio, y que de ella fueron tributarias otras liturgias, inclusa la de Roma, que no acabó de organizarse hasta los días de san Gregorio Magno. La historia nos asegura cuán grande fué la influencia de Milán en todo el occidente, debido, sobre todo, a residir allí los emperadores precisamente en la época en que se formaban las liturgias.

Otro vehículo de la importación milanesa a tierra española pudieron ser los visigodos que atravesaron el norte de Italia antes de arribar a la Península ibérica. Lo cierto es que en el siglo VII, antes de san Isidoro, habían penetrado ya en España una veintena de himnos ambrosianos (1).

En tiempo de Cisneros, época de que datan los cantorales de la capilla mozárabe, mediaban relaciones entre España y Milán, pero fueron de carácter meramente político. Por lo cual, las semejanzas que se notan entre los dichos cantorales y los antifonarios milaneses no se explican fácilmente, sino suponiendo dependencia, parcial por lo menos, de los manuscritos visigóticos (2).

(1) Véase *Origen de los himnos mozárabes*, por Justo PÉREZ DE URBEL, O. S. B. (Burdeos, 1925); y *Manual de la Liturgia hispanovisigótica*, por Germán PRADO, O. S. B. (Madrid, 1927); V., también, *Historia del Rito mozárabe*, por el mismo autor. (Toledo, 1928.) — Cf. *Revue du Chant Grégorien*, n.º 1, de 1924.

(2) En cuanto a las influencias textuales del rito ambrosiano en el mozárabe, cúmplenos aducir, como una de las más típicas, aquella de la bendición del cirio por el diácono. Al final de la misma, prorrumpe éste en una serie de aclamaciones como éstas : «*Pax in coelo!*» Coro. — *Amen. Pax in terra!* Coro. — *Amen. Pax... Amen.*» Pues bien, estas mismas aclamaciones diaconales pueden verse en los libros ambrosianos, de donde, sin duda, pasaron a los mozárabes.

Capítulo XIV

MÁS SOBRE LOS CANTORALES DE CISNEROS

Varias melodías interesantes

Hasta aquí hemos dado a conocer el estado actual del canto mozárabe.

De los dos arduos problemas que se plantean en torno al valor melódico de los antiguos neumas, uno sólo queda, en parte por lo menos, resuelto. Ya sabemos leer los signos de la notación mozárabe, su número de notas y las vagas relaciones que tienen de igual, más alto y más bajo, dentro de cada neuma. El segundo, es decir, el nombre y grado de cada nota, tememos que jamás pueda fijarse, porque no es probable que exista manuscrito alguno en notación diastemática.

Sin embargo, el rito mozárabe vive, y es preciso, no sólo no dejarle morir, sino vigorizarle y darle, en lo posible, un esplendor comparable al que tuvo en las edades pasadas, hacer algo de lo que actualmente se hace en Milán por el rito ambrosiano, sin que eso implique tendencia alguna de sabor cismático.

Primeramente, se impone una revisión textual de la reforma de Cisneros. Con ayuda de los antiguos manuscritos hoy conocidos, y ya en parte estudiados, habrían de corregirse muchos textos defectuosos de los libros actuales, cuyo sentido no se atina de ninguna manera, o sólo por adivinación. También podría descargarse el rito de ciertas interpolaciones procedentes del romano, las cuales se introdujeron en el *Missale Mixtum*, alargándole en demasía y privándole de su verdadero carácter.

Más difícil es dotar a estos textos de una música digna y práctica a la vez. Esperando días mejores para la deseada, pero actualmente imposible, restauración del genuino canto que contienen los vetustos manuscritos, la Capilla del Corpus Christi posee en los cantorales de que la dotó su fundador un fondo muy apreciable de melodías, mozárabes por su origen, si no en su estado actual, y otras que, sin gozar de tan remota antigüedad, merecen aprecio y lugar honroso en los Oficios divinos por su valor artístico.

A continuación vamos a copiar algunas de estas melodías, despojándolas del ritmo acompasado que les atribuyen los cantorales, y que, a nuestro parecer, es

una contradicción en el canto eclesiástico antiguo. Careciendo de notación mozárabe asequible a nuestros lectores, hacemos uso de la gregoriana, que es conocida de ellos, y expresa el valor de los neumas visigóticos con tanta exactitud como el de los romanos.

Es posible, y aun probable, que todas las piezas por nosotros transcritas no sean antiguas; pero no creemos sea menos cierto que los autores de los cantorales se propusieron imitar el canto antiguo, y que, si emplearon la notación proporcional, fué por seguir la costumbre de su época, y sin poner empeño en que se observasen con rigor los diversos valores representados por las figuras, ya que ellos no se obligaron a reproducirlas en las diferentes transcripciones o imitaciones de unas mismas melodías.

Pasemos ahora a señalar las partes más interesantes del misal y del antifonario.

Forman un bello conjunto los cantos ordinarios de la misa que se encuentran en el misal cisneriano de 1500, completado por el *Oferencio* en la parte que corresponde al coro. De su origen se dijo ya lo suficiente en el cap. XII. Añadamos, ahora, dos palabras acerca de sus cualidades.

Dos méritos principales es fuerza reconocer en estos cantos : el primero, es intrínseco a cada uno de ellos, y consiste en su belleza y en su sencillez, por las cuales dulcemente halagan al oído, sin distraer ni perjudicar a la piedad, antes bien, ajustándose a las palabras, y prestándoles realce, lejos de entorpecer en nada su enlace y declamación.

El segundo, estriba en la unidad que dan, o que conservan, mejor dicho, al acto, ya *uno* del Sacrificio; porque, efectivamente, todos tienen una misma modalidad, se apoyan en una misma base y gravitan en derredor de unos mismos módulos característicos, diferenciándose únicamente por el mayor o menor desarrollo de su escala y de sus fórmulas cadenciales.

El *la*, nota media de la voz, está naturalmente indicado para cuerda recitativa de las piezas que se cantan *recto tono* sobre una dominante. Por eso las ediciones vaticanas del canto gregoriano han adoptado esa nota y la clave de *do* para los tonos de las oraciones, del prefacio, del pater noster y otros cantos del mismo estilo. Pero los cantorales españoles, tanto del rito romano como del mozárabe, hacen constantemente uso del *re* y clave de *fa* en toda clase de composiciones. Puesto que las que nosotros transcribimos proceden de estos libros, nos conformaremos fielmente con la tradición, exceptuando sólo la antífona *Pacem meam* (véase más abajo, número 5), que transportaremos a una cuarta inferior, para que el lector aprecie mejor la relación que existe entre el canto de esta pieza y el de las otras que la acompañan.

El *re* y su tetracordio inferior *re-la*, completado con el *mi* superior para redondear algunas cadencias, han bastado en muchas ocasiones para la recitación y las ligeras flexiones que son indispensables a puntuar y acentuar un texto.

Ahí está todo el material de la fórmula que acompaña a la plegaria *Adjuvate me* (véase más abajo, n.° 1) (1).

Cuando el carácter de la pieza exige mayores vuelos expresivos, el canto toma un acento más solemne, lanzándose desde la misma base del *re* a otras notas más elevadas, el *fa* y aun al *sol*, como sucede en el saludo solemne *Gratia Dei Patris* (véase n.° 2). En esta melodía, el *fa* desempeña el oficio de dominante principal: el *re* sirve también de cuerda recitativa en la parte más obscura o menos expresiva de la frase.

El prefacio (véase n.° 3) se desenvuelve sobre las dos mismas dominantes : pero tiene arranques más expresivos, en que la voz se lanza hasta el *si bemol*.

La antífona *ad pacem*, que, juntamente con el aviso que la precede, puede considerarse como parte del ordinario de la misa, descansa sobre las dominantes *re, sol* (véase n.° 4).

Por fin, la plegaria solemne *Per gloriam nominis tui* (n.° 5), que el sacerdote canta solo, al principio de la misa en las festividades principales, sube hasta el *la*, quinta aguda del *re*, apoyándose sucesivamente sobre las tres dominantes *re, mi, la* (2).

(1) Muchas piezas de la misa que se cantan con frecuencia, y casi de ordinario en ella, se desenvuelven dentro de este mismo ámbito. Véase, al fin de este capítulo, la antífona *Gustate et videte*, a la cual podría agregarse la melodía del *Gloria*, de cuarto tono (Cantoral A, 186), la del *Sanctus* (A, 189) y la mayor parte de las fórmulas que se emplean para cantar las diversas especies de oraciones durante el sacrificio. Algunas de estas piezas aparecen transportadas en el Cantoral.

(2) Este canto es el que los misales españoles y los pasionarios de rito romano han aplicado desde el siglo XVI a la angélica o *Exultet*, del Sábado Santo. Por sus líneas principales se asemeja al de las Lamentaciones que el códice gregoriano silense pone para el Viernes Santo, el cual canto se forma sobre las mismas dominantes. En nuestra transcripción de este Códice, la melodía se ha transportado a la quinta superior.

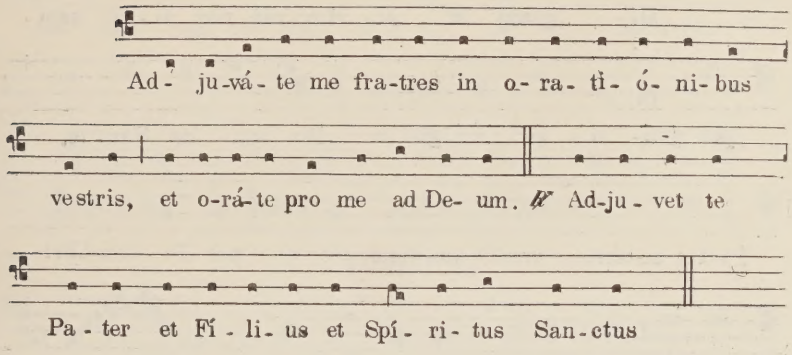
Por su principio, se parece a la fórmula inicial de la oración de Jeremías : «*Recordare, Domine quid acciderit nobis*» (ibid.). La segunda parte de la cadencia principal se encuentra, también, como final de las frases en la lamentación primera del Sábado Santo.

Si compara el lector estas piezas con algunas de las melodías genuinas del canto mozárabe, encontrará también curiosas coincidencias; como, por ejemplo, la que existe entre ese mismo principio de la plegaria *Per gloriam nominis tui* y el de las dos antífonas *Si ascendero in coelum* (p. 78) y *Manus tua, Deus, deducet me* (p. 79).

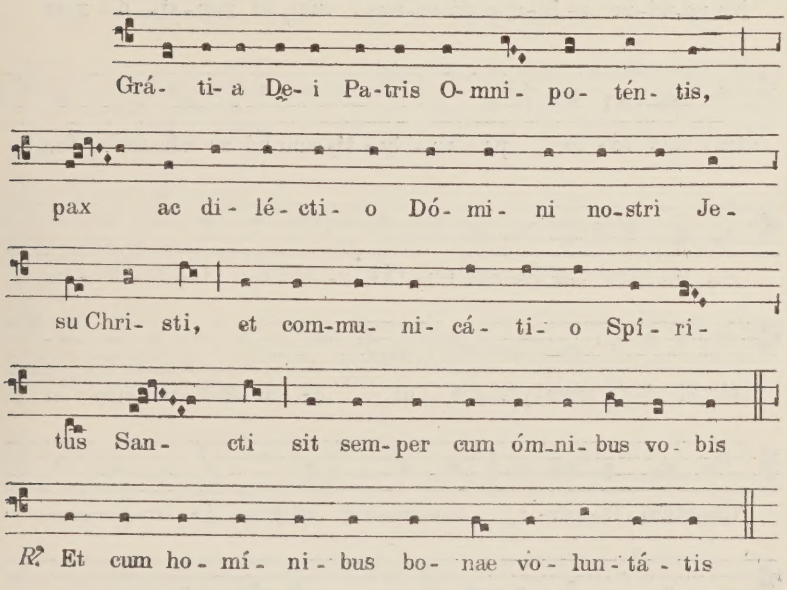
Otras semejanzas menos visibles, pero acaso no menos reales, notará el lector entre la antífona *Pacem meam* (más abajo, n.° 5) y las dos de nuestro breve repertorio genuinamente mozárabe : *Credo quia Redemptor* y *Memorare, Domine* (ps. 77, 78).

CANTOS ORDINARIOS DE LA MISA MOZÁRABE (1)

1. PETICIÓN

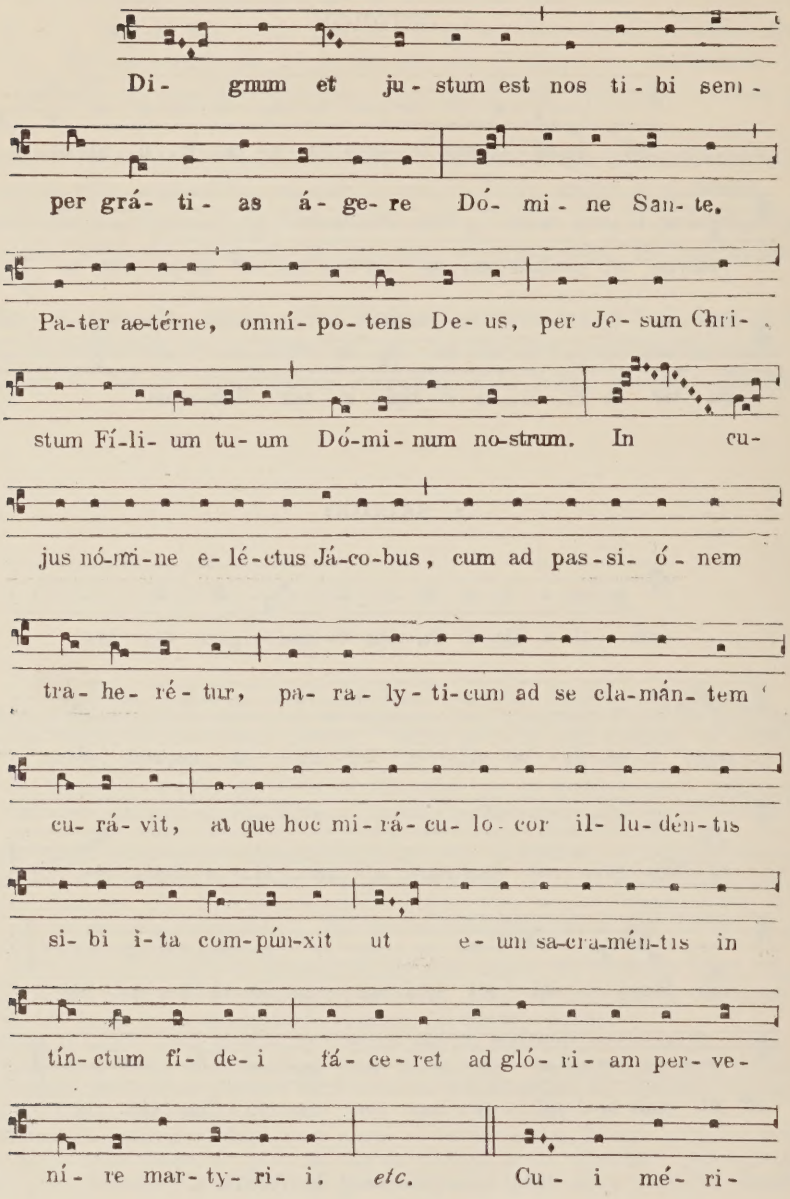


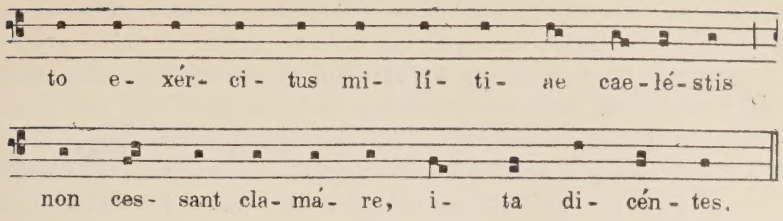
2. SALUDO



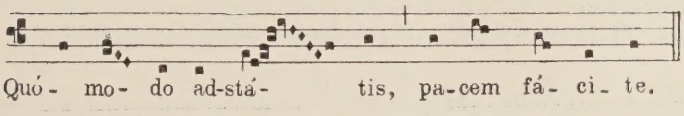
(1) Missale mixtum, 1500. Biblioteca provincial de Toledo.

3. PREFACIO

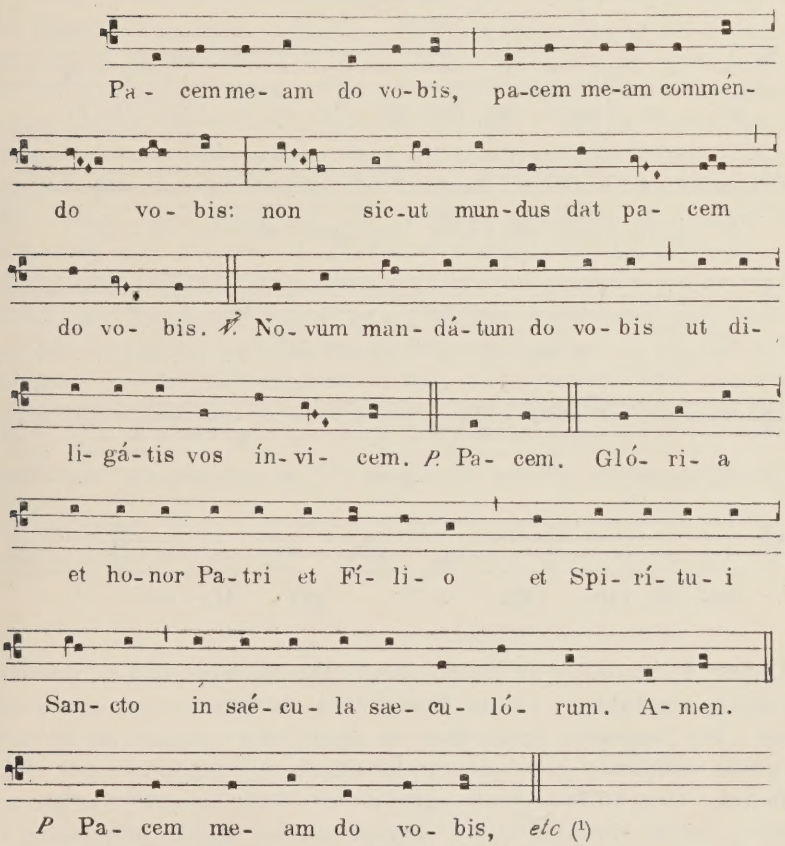

Di- gnum et ju- stum est nos ti- bi sem-
per grá- ti- as á- ge- re Dó- mi- ne San- te,
Pa-ter ae-térne, omní- po- tens De- us, per Je- sum Chri-
stum Fí-li- um tu- um Dó-mi- num no-strum. In cu-
jus nó-mi-ne e- lé-ctus Já-co-bus, cum ad pas-si- ó- nem
tra- he- ré- tur, pa- ra- ly- ti-cum ad se cla-mán- tem
cu- rá- vit, at que hoc mi- rá- cu- lo cor il- lu- dén-tis
si- bi i- ta com-púm-xit ut e- um sa-cra-mén-tis in
tín- ctum fi- de- i fá- ce- ret ad gló- ri- am per- ve-
ní- re mar- ty- ri- i, *etc.* Cu- i mé- ri-



4. AVISO

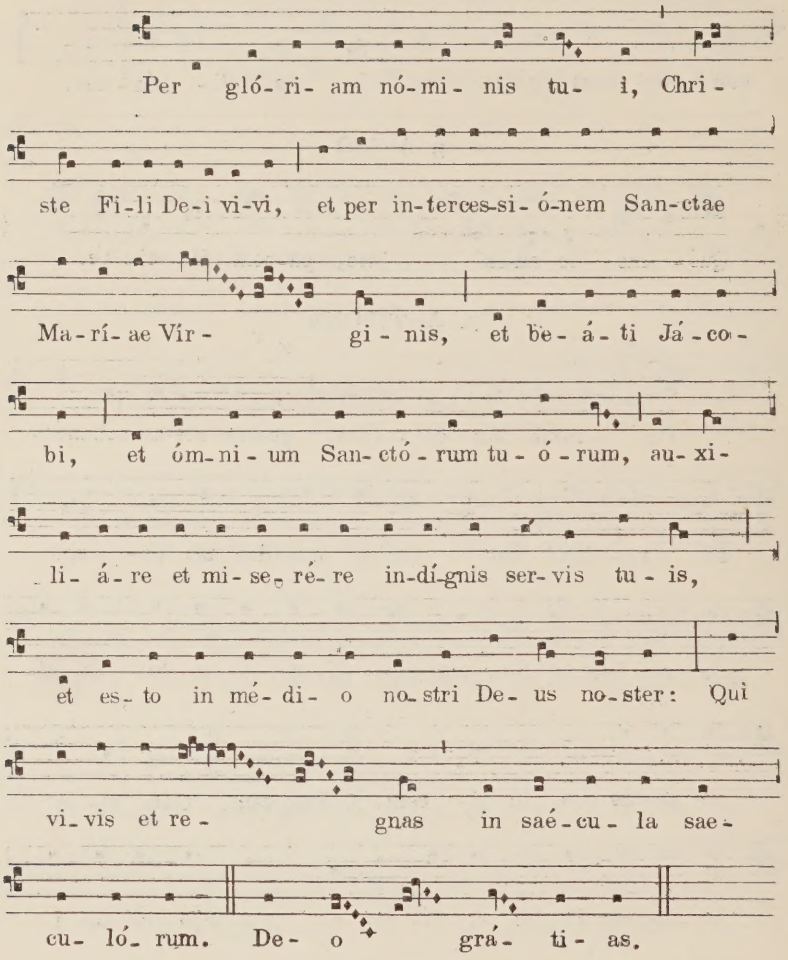


5. ANTÍFONA



(1) Cantorales A, f. 187, y B, f. v. Los dos tienen, a continuación, otra forma simplificada.

6. ANTÍFONA



En el Libro de laudas, y en los dos cantorales mayores, hay un número bastante crecido de piezas aceptables. Lo son las del oficio de difuntos que ocupan el principio del primero. Por desgracia, entre ellas no figura casi ninguno de los cantos de la antigua *Agenda mortuorum*, precisamente los únicos que conocemos por el *Liber Ordinum* de Madrid. Ocupan la segunda parte de este tomo las antífonas que se cantaban en las vísperas de los titulares que se honran en las iglesias mozárabes de Toledo.

De estas piezas las hay imitadas del canto gregoriano; en algunas de ellas se revela a las claras su origen mozárabe, aunque se encuentran algo transformadas, y otras han sido compuestas probablemente en tiempo de Cisneros.

Las antífonas de los titulares se ajustan a tres tipos melódicos. La melodía de *Germinabunt* (f. 33), que se encuentra una sola vez; la de *Sicut palma* (37 v.), se aplica a cuatro textos, y la de *Confessionem et decorem* (30 v.), es repetida en todas las demás.

Las tres son interesantes, pero muy especialmente la tercera, reproducida a saciedad en los tres cantorales, empleándose con todo género de piezas, como *Prologendum*, *Psallendum*, verso de *alleluia*, *Sacrificium*, etc. El hecho de prodigarse tanto, hace sospechar que pueda tener origen mozárabe, y que sea una de esas tonadillas características, que por ser fáciles quedan grabadas en las memorias de los cantores, pasando por tradición de unos a otros. (Véase dicha melodía en el n.° 18 de este capítulo.)

Es muy aceptable el canto de los himnos, entre los cuales se encuentra la melodía popular del *Tantum ergo*, more hispano. (Véase la fiesta de san Lucas, f. 32 v., y de las santas Justa y Rufina, f. 54.)

En los dos cantorales mayores hay, también, bastantes piezas de mérito indiscutible. La parte mejor, en conjunto, es la de Cuaresma. Allí se encuentran las preces: *Indulgentiam* (A, f. 29 v.), *Poenitentes, orate* (A, 34 v.), etc ; los trinos o trenos, sacados de Jeremías y de Job, en varias ferias; las laudas : *Laudate Dominum quoniam bonus est* (A, f. 34. Véase más abajo, n.° 16). *Laudate Dominum qui timetis* (A, 34 v.), *Quis est homo* (A, 43), *Peccavi* (A, 47 v.); el Sacrificium *Offerte Domino* (A, 360; v. n.° 19), etc., que pudieran figurar honrosamente en cualquier repertorio litúrgico. Pero también, en las otras partes, se encuentran piezas que merecen conocerse y conservarse, tales como el prolegendum *Dominus regnavit* de la Circuncisión y de muchos domingos *per annum* (véase en la pág. 112), con su doble melodía sencilla (A, 171) y adornada (A, 19), y otras muchas que no mencionamos por no alargar esta lista.

A continuación, reproducimos varias piezas sacadas de los cantorales cisnerianos.

ADVERTENCIAS

Referentes a las piezas que se reproducen en este capítulo

1. Los n.s 8 y 9 pertenecen a la *Reconciliación de los Penitentes* que en la Iglesia mozárabe se celebraba solemnemente el Viernes Santo.

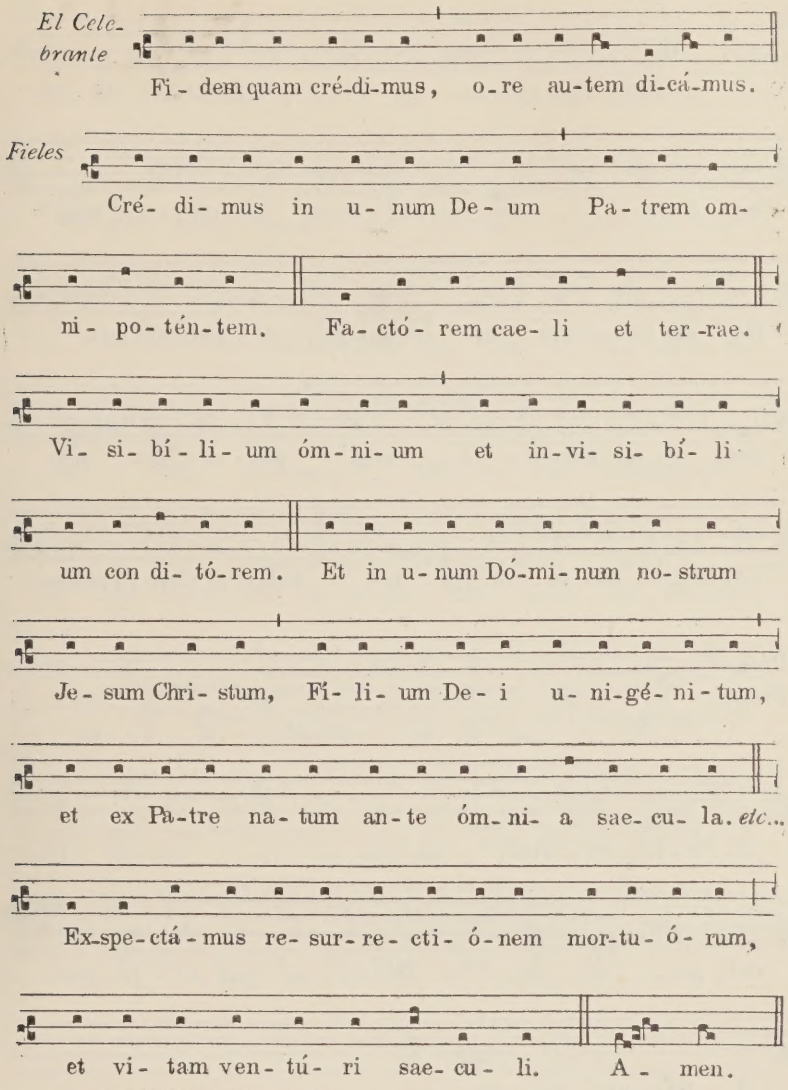
Según el antiguo ceremonial que leemos en los manuscritos anteriores a la abolición del rito mozárabe, la función empezaba por una breve oración, a la cual seguían dos lecturas del antiguo y otras dos del nuevo Testamento. Después de la primera lección, se cantaba una larga serie de versos, *Populus meus, Audite quae Dominus loquitur*, etc.; después de la segunda, el salmo XXI, *Deus, Deus meus, respice in me.* Terminadas las otras dos lecturas, o sea la epístola y el evangelio, que era la Pasión, según san Mateo, cantábase el *Miserere*, con una melodía un tanto adornada, pero de estilo salmódico. Por tres veces se interrumpía este salmo para modular algunas preces seguidas de varios versillos, a los cuales se respondía cantando la palabra *Indulgentia.* La ceremonia terminaba por otro grupo de preces en que se exhortaba a los penitentes a orar y humillarse para obtener el perdón de los pecados.

En los libros corales que actualmente usa la capilla del Corpus Christi, está bastante transformada la parte que sigue a las lecturas. Después de la pasión se canta inmediatamente lo que los antiguos libros ponen al fin, *Poenitentes orate*, etc. A esta parte pertenecen las dos antífonas del n.° 8. Se ha suprimido el *Miserere.* Quedan las tres series de preces. Las súplicas no concuerdan con las del manuscrito legionense. En el n.° 9 hemos reproducido parte de la primera serie. Terminadas estas preces, aparece de nuevo el verso *Populus meus*, el trisagio *Agios o Theos* y varias antífonas para la adoración de la Santa Cruz. Estas piezas van acompañadas del mismo canto que tienen en los cantorales romanos. No sabemos de donde procede el de las demás. No parece el de los manuscritos.

2. Los n.s 11, 12, 14, 20, 21, 22 pertenecen al oficio de difuntos. En éste hay algunas piezas antiguas en cuanto al texto y al canto, son los n.s 12, 20, 21, 22; otras, sólo en cuanto al texto, y acaso no todas.

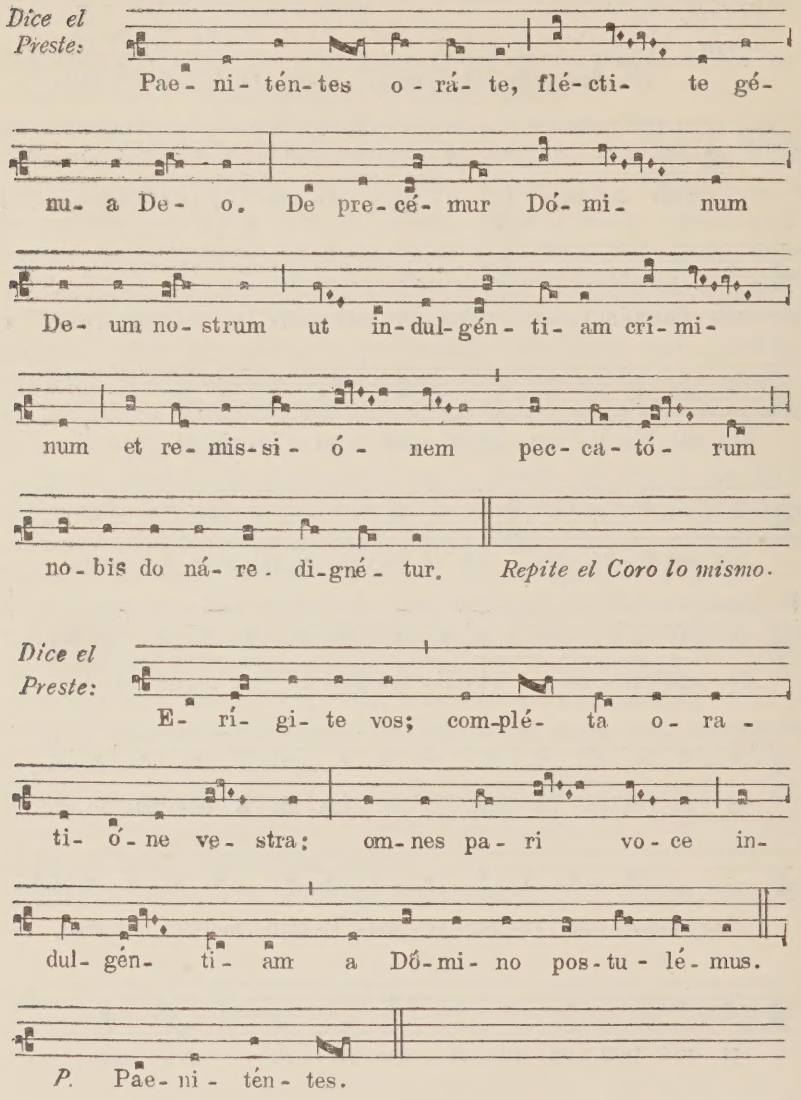
Los demás números no necesitan explicación.

7. EL CREDO (1)



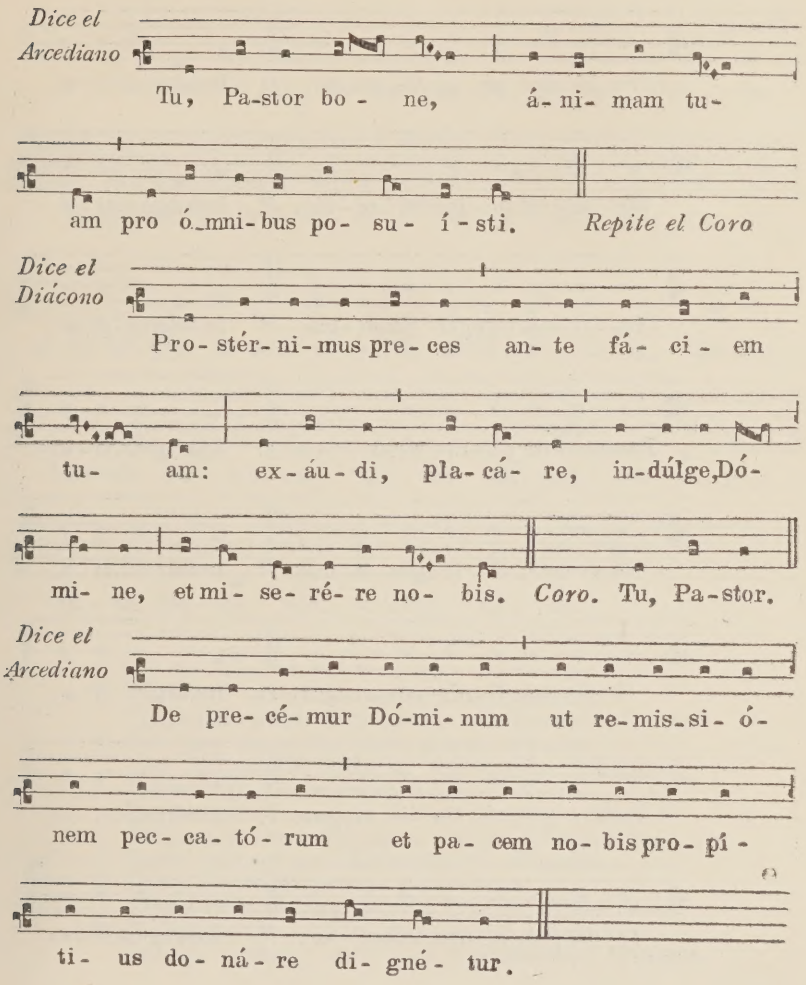
(1) Cantorales A, f. 189 v.º, y B, f. 7. El Cantoral A sólo contiene el principio, y el B lo tiene entero.

8. PRECES (1)

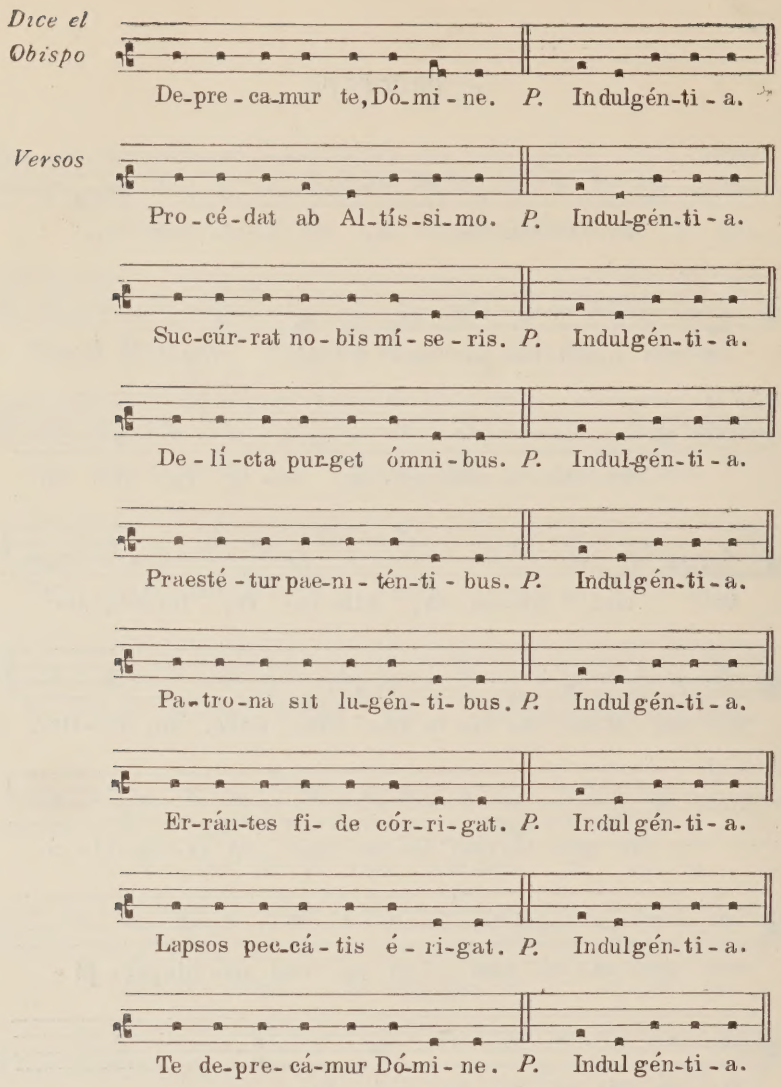


(1) Cantoral A, *Viernes santo*, f. 87.

9. PRECES (1)

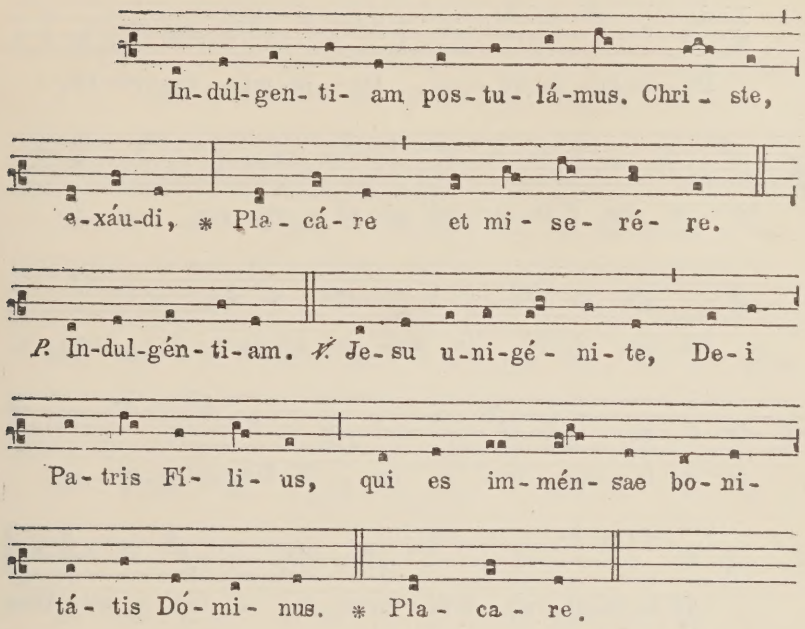


(1) Cantoral A, f. 89.
Nota. — En la línea segunda del texto cantado léase *óvibus* y no *ómnibus*.



Nota relativa a la palabra sit *de la sexta línea.* — El Cantoral, así como las ediciones Migne y A. Lesleo, dicen *sic*; pero el Códice Legionense, al f. 169, escribe *sit*, que es más claro.

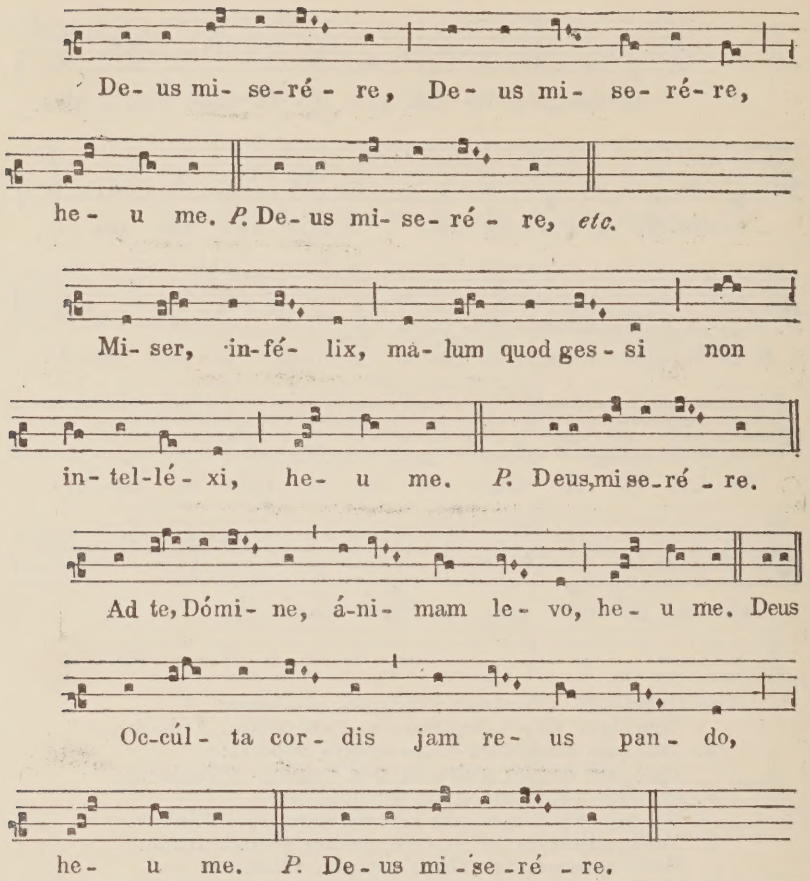
10. PRECES (1)



℣. Cuncti de gemitibus exorantes poscimus:
Cunctique simul deprecantes quaésumus. *Placáre.
℣. Tua jam clementia mala nostra superet:
Tuo jam sereno vultu in nos respice. *Placáre.
℣. Remove propitius tuam iracundiam:
Da peccatis finem, da laboris requiem. *Placáre.
℣. Tranquilitatem temporum, rerum abundantiam:
Pacis quietem et salutis copiam. *Placáre.
℣. Illius pontificis porrige praesidium:
Atque universo supplicanti populo. *Placáre.
℣. Remissionem omnium peccatorum quaesumus:
Indulge clemens mala quae commisimus. *Placáre.

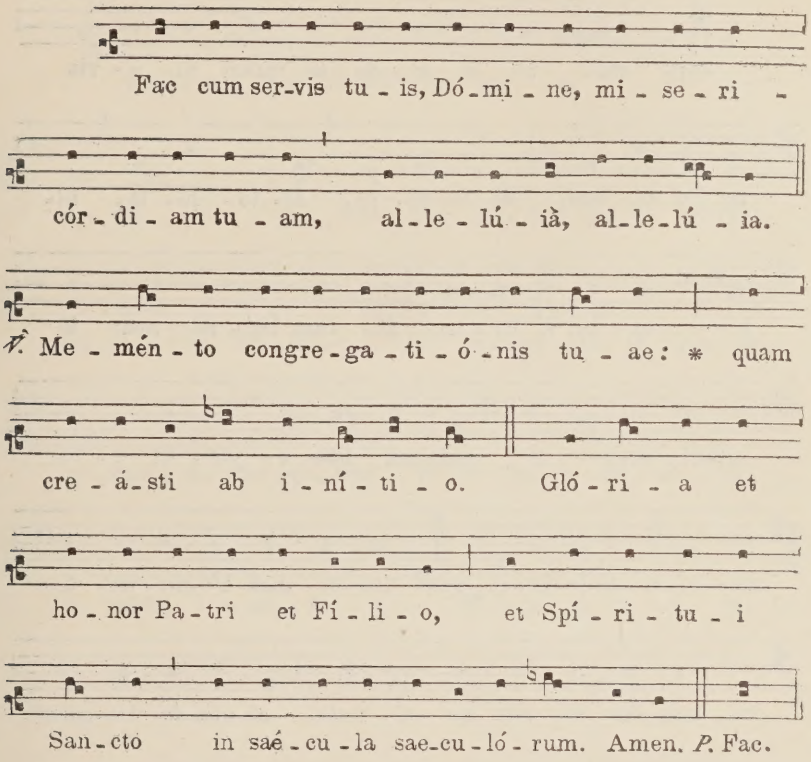
(1) Cantoral A, *In Dominico ante Carnes tollendas.*

11. ABICIDARIA (1)



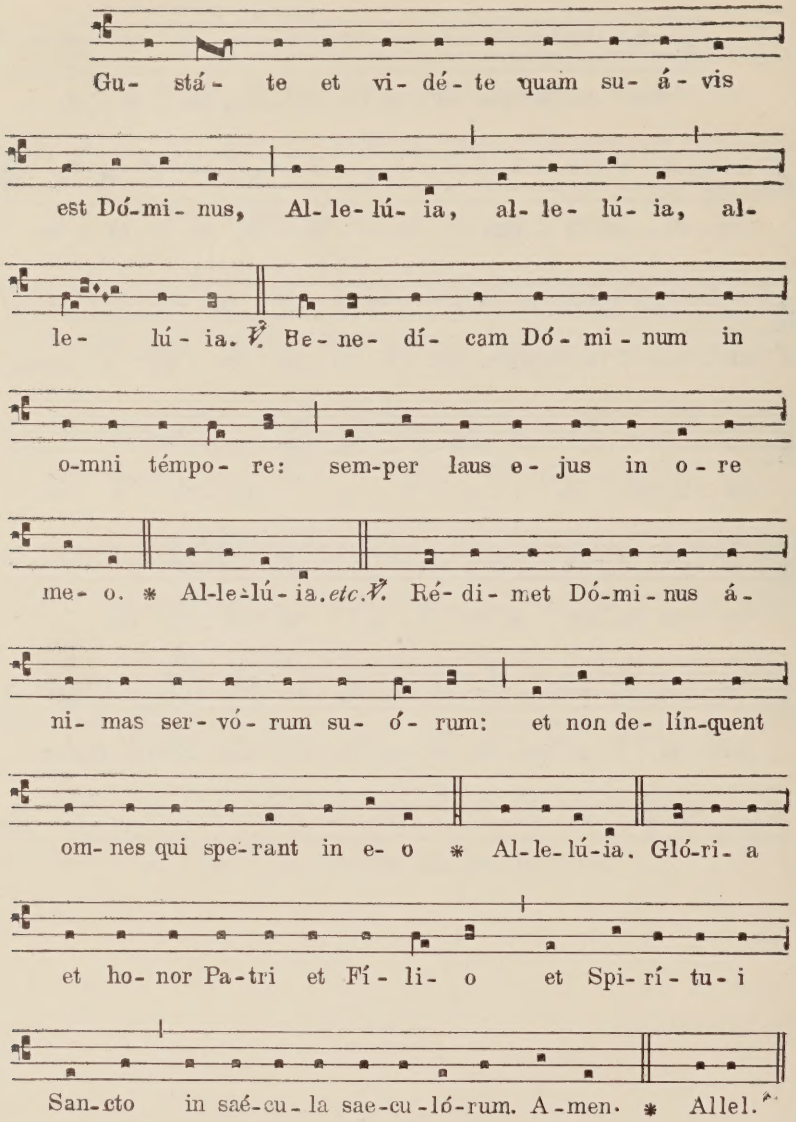
(1) Libro de Laudas, *Agenda mortuorum*, f. 23 v.º
Nota. — Sobre la sílaba *si* de *gessi*, tercera línea cantada, debe leerse *re*, y no *do*.

12. PROLEGENDUM (1)



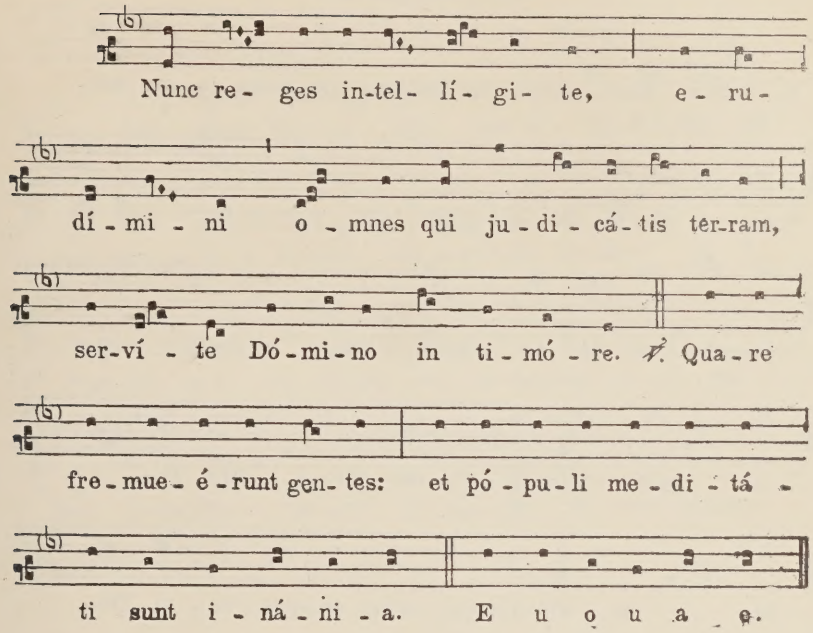
(1) Libro de Laudas, *Misa de difuntos*, f. 18. Este canto parece coincidir, en cuanto a las dos primeras líneas, con el que pone el Códice Silense B (siglo XI), f. 63.

13. AD CONFRACTIONEM PANIS (1)



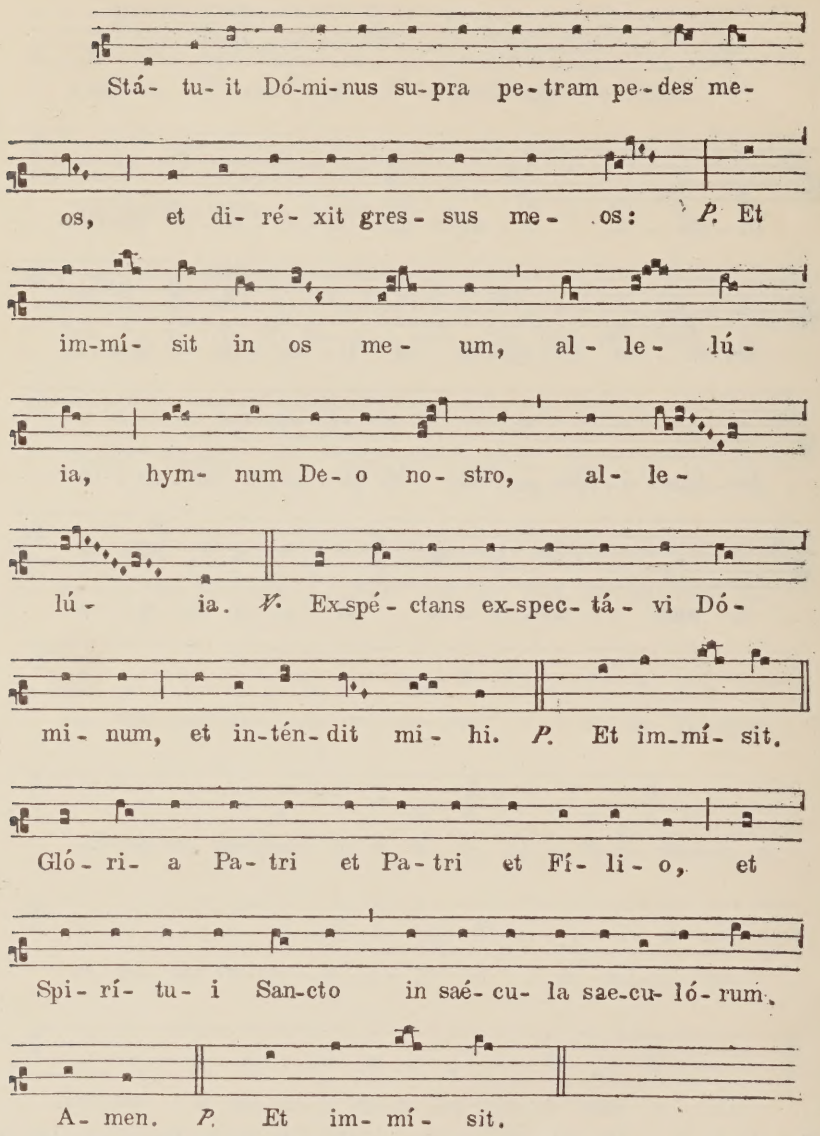
(1) Cantoral B, f. 9 v.º

14. ANTÍFONA (1)



(1) Libro de Laudas, *Oficio de difuntos*, f. 24. Véase lo que se dijo en las págs. 109 y 110 acerca del origen ambrosiano de esta melodía.

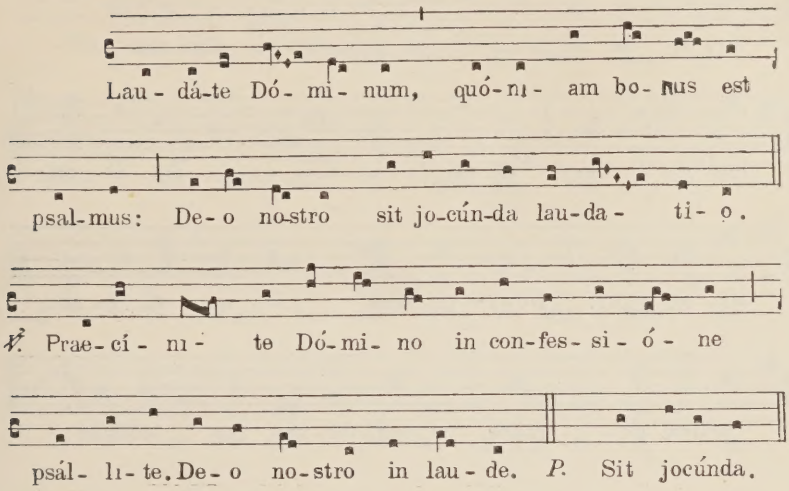
15. ANTÍFONA (1)



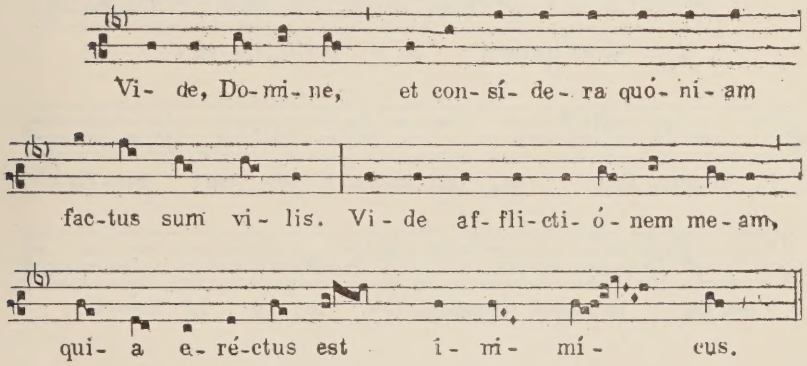
(1) Libro de Laudas, *In festo S. Marcii Evang.*, f. 46 v.º

16. LAUDA (1)

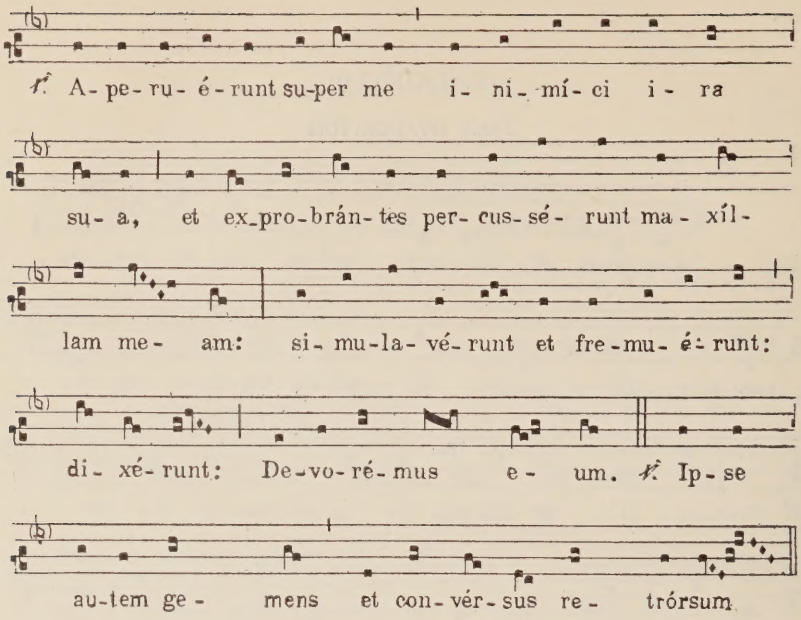
POST EVANGELIUM



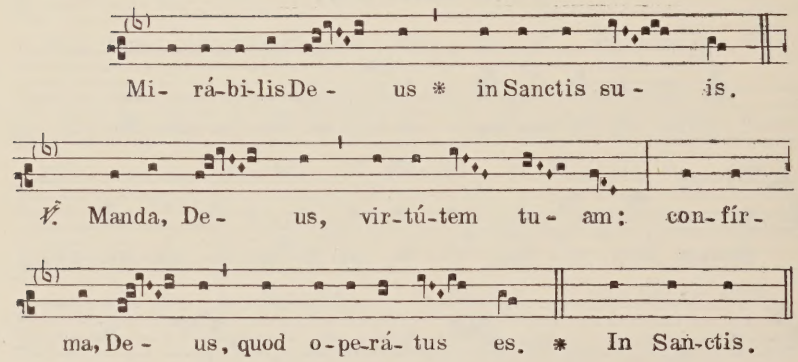
17. TRACTUS (2)



(1) Cantoral A. El miércoles después de *Carnes tollendas*.
(2) Cantoral A. El miércoles después del domingo IV de Cuaresma.

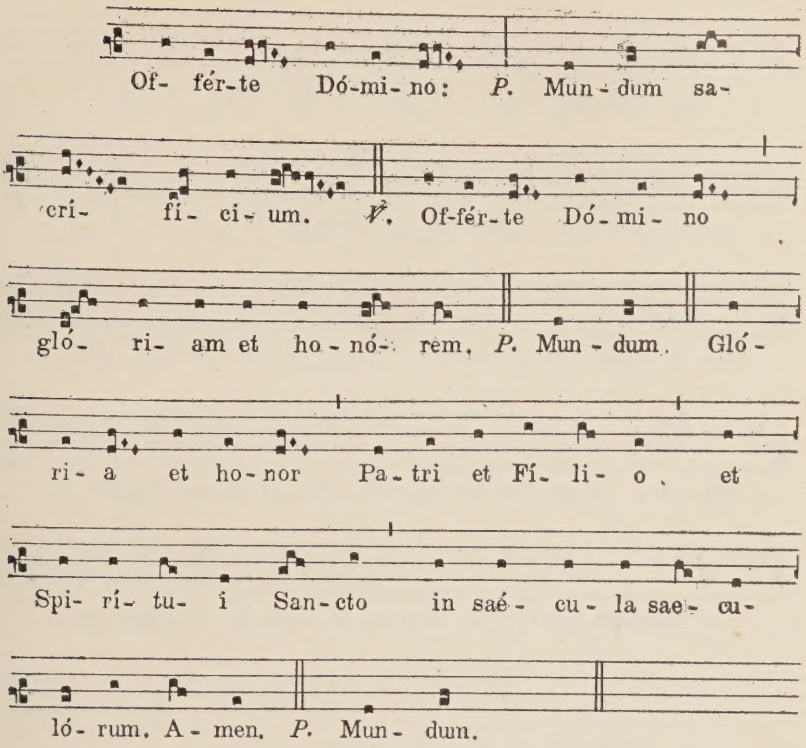


18. PSALLENDO (1)



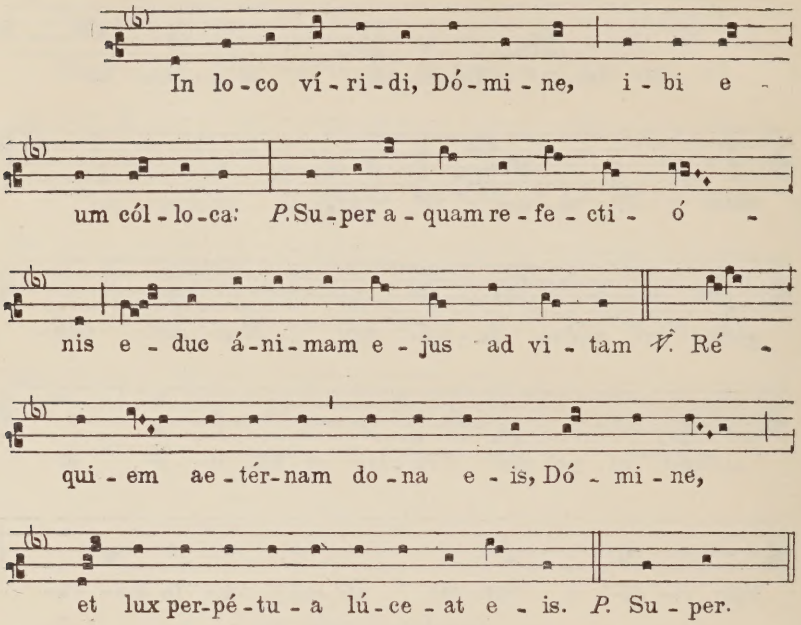
(1) Libro de Laudas, misa de *Uno Martyre Praecipuo*, f. 2 v.º

19. SACRIFICIUM (1)



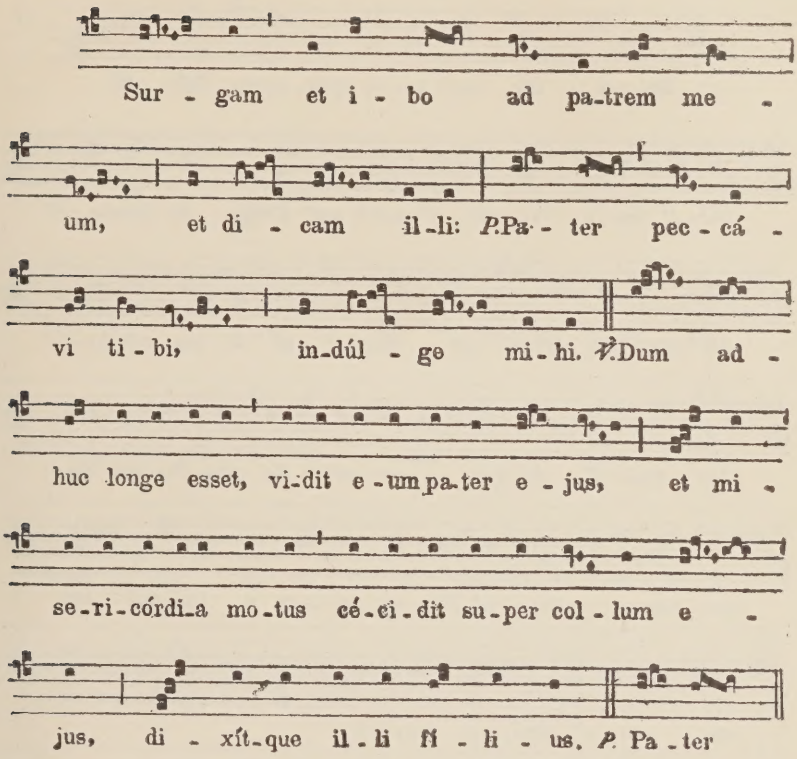
(1) Cantoral A. Se encuentra en la misa del miércoles después de *Carnes tollendas*, acompañado de la rúbrica *per totam Quadragessimam*.

20. RESPONSORIUM (1)



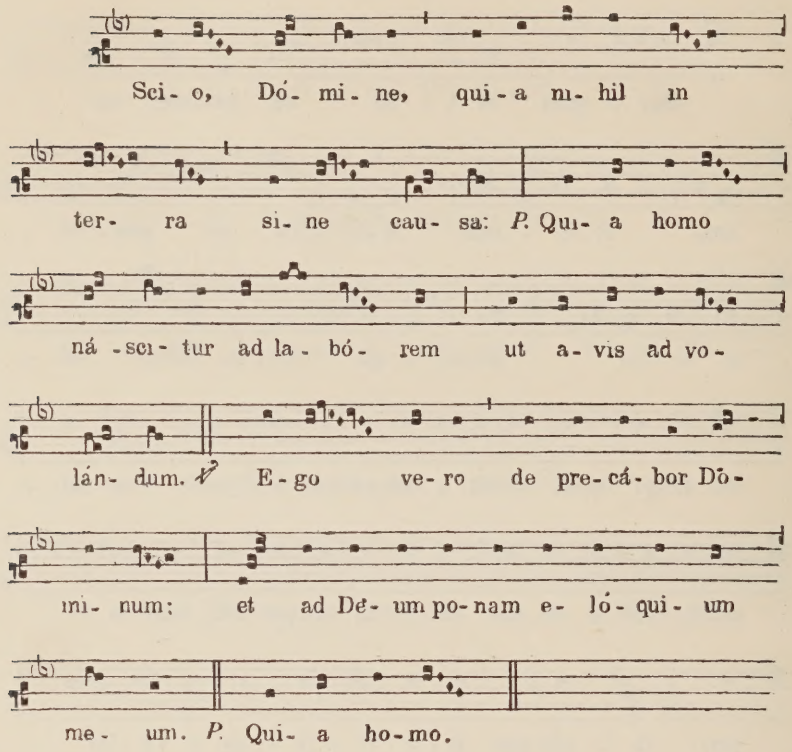
(1) Libro de Laudas, *Agenda mortuorum*, f. 29. Esta melodía se encuentra también en las *Variæ preces* (Solesmes, 1895, p. 233) con notables variantes : véase la nota de la página siguiente. El bemol es de letra posterior, pero parece indispensable. La melodía, en su origen, es mozárabe, y se encuentra acompañando a las mismas palabras en el f. 63 del Códice Silense B.

21. RESPONSORIUM (1)



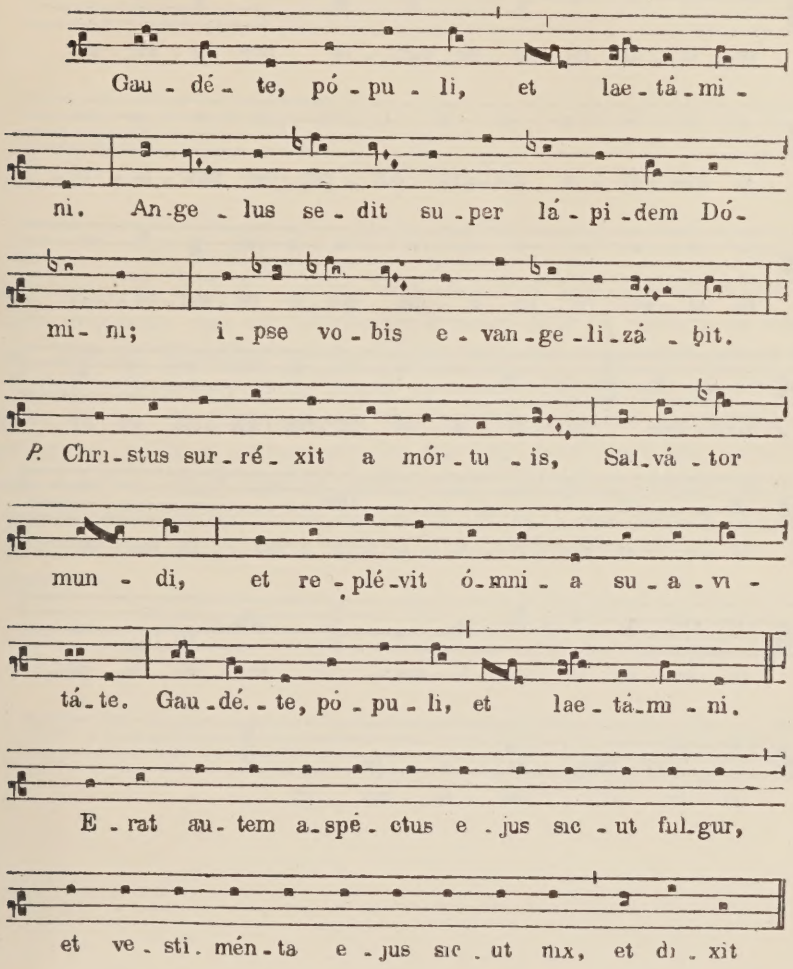
(1) Libro de Laudas, *Agenda mortuorum*, f. 23. La versión de este canto que Dom Pothier publicó en el libro *Variæ preces* (Solesmes, 1895, p. 113), difiere notablemente de ésta. Probablemente está tomada de los cuadernos que actualmente usan los capellanes mozárabes, donde las piezas están muy adulteradas.

22. RESPONSORIO (1)

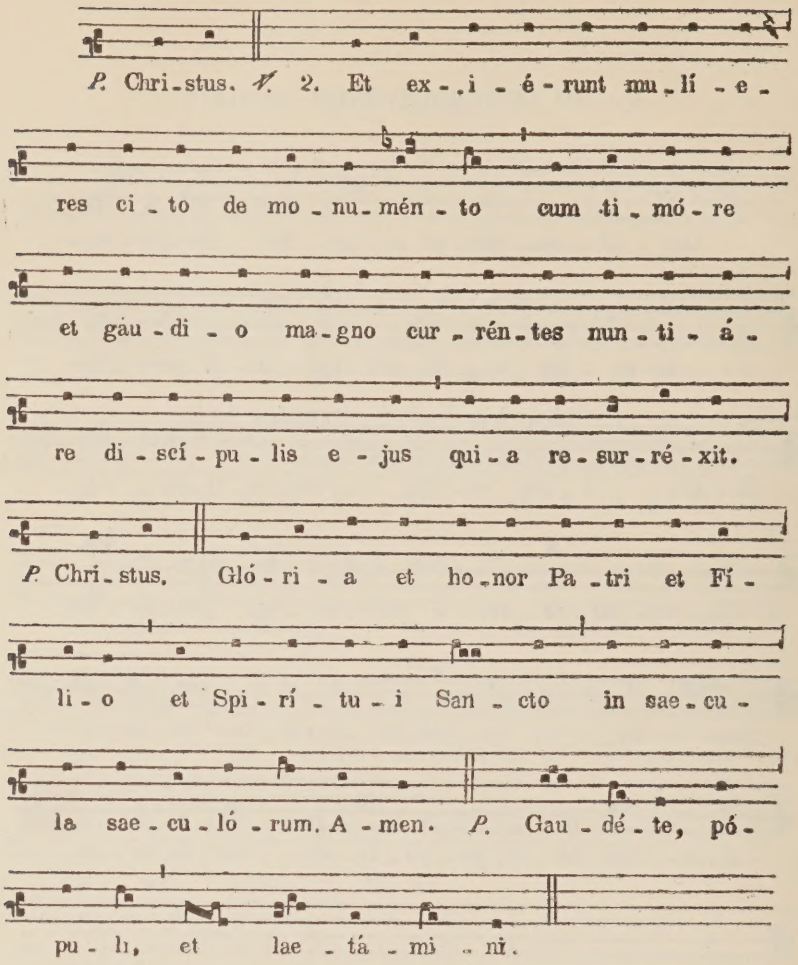


(1) Libro de Laudas, f. 24. Véase lo que se dice en la pág. 109 acerca del posible origen ambrosiano de esta melodía.

23. AD CONFRACTIONEM PANIS (1)



(1) Aunque ya se ha transcrito antes (n.º 13) otra antífona *ad confractiónem panis*, nos ha parecido que no debía omitirse en este libro la graciosa melodía del *Gaudete, pópuli*. El Cantoral B la trae en el f. 10 v.º, precedida de la rúbrica *Témpore Resurrectionis*. Creemos que el *si* debe cantarse siempre bemol, pero como el Cantoral lo omite en algunos casos, le hemos seguido en nuestra transcripción.


℣. Chri-stus. ℟. 2. Et ex-i-é-runt mu-lí-e-
res ci-to de mo-nu-mén-to cum ti-mó-re
et gáu-di-o ma-gno cur-rén-tes nun-ti-á-
re di-scí-pu-lis e-jus qui-a re-sur-ré-xit.
℣. Chri-stus. Gló-ri-a et ho-nor Pa-tri et Fí-
li-o et Spi-rí-tu-i San-cto in sae-cu-
la sae-cu-ló-rum. A-men. ℣. Gau-dé-te, pó-
pu-li, et lae-tá-mi-ni.

APÉNDICES

Relegamos al fin de todo, por no congestionar el texto, ciertos documentos históricos y aun artísticos, que no carecen de interés, dada la penuria de datos con que contamos. Aun en Apéndice no nos hemos resuelto a dar por entero la memoria de don Jerónimo Romero y Avila, siendo escasísimo el provecho que al lector pudiera reportar la lectura de disquisiciones tan aparatosas como inconsistentes. Por lo cual, nos hemos ceñido a extraer aquello que más pertinente nos pareció. Contrastando esos métodos con el nuestro, podrá verse cuál sea el camino, el único camino que lleva a la recta interpretación de ciertas piezas, y que llevaría a la del inmenso caudal melódico del antiguo rito hispano, si para ello contásemos con los indispensables elementos.

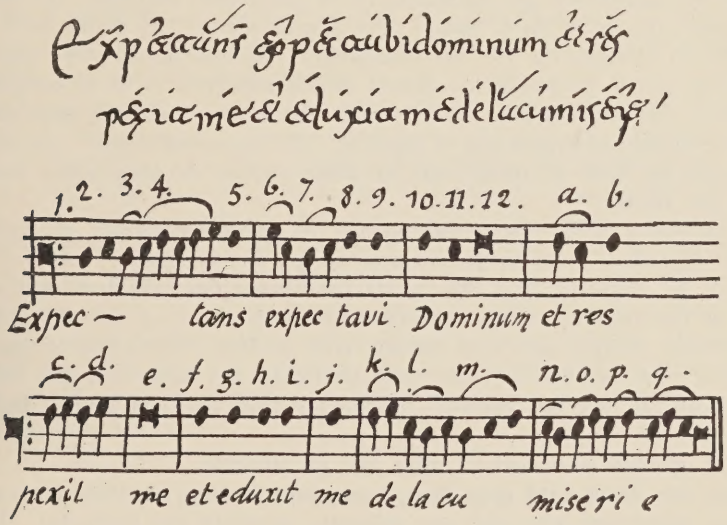
I

RITMO DEL CANTO GÓTICO O MOZÁRABE

1. — Memoria del racionero don Jerónimo Romero

«V. Excia. me manda no solamente que reduzca el período o Tesoro de Música Gótica que se ha servido remitirme, a notas de estos tiempos; sino también que exponga cuantos fundamentos tenga en confirmación del asunto y satisfacción a los más expertos facultativos; y deseando complacerle en todo, pondré los reparos más fuertes que puedan ocurrir sobre la inteligencia y construcción del Tesoro, los que plenamente satisfaré con el amor de Dios y de su Sma. Madre y N. Sra. del Sagrario, cuyo patrocinio imploro para entrar en el asunto.

Fol. 38 del *Psalterio Gothico.* — El Período, o Tesoro, dice así:



Utrum si la inteligencia dada al Tesoro sea legítima o no.

Dificulto así. — Todas las figuras o notas expresadas en la inteligencia del Tesoro convienen en un todo cantadas por los signos *c* y *g;* luego adquieren igual derecho a la legitimidad del texto.

Rpdeo : distinguiendo la consecuencia : si los dichos signos siguieran la Cantoría, concedo; que sean regentes de ésta, niego; porque en el signo *c*, ninguna cantoría regular fenece, y en el signo *g*, aunque terminan todas las del 7° y 8° tonos, ésta no es de su jurisdicción.

Replícase : Por los dos signos dichos se procede natural o diatónicamente, y por el de *F* accidentalmente; luego aquellos tienen mucho más derecho a la legitimidad del Tesoro que la expuesta.

Respondeo distinguiendo el antecedente. — Cuando fuese lo que canta el Tesoro por las propiedades de Natura y Bequadrado, concedo; pero siendo como es por Bemol, nego; y en orden a lo accidental del signo *F*, digo que tan accidental es la propiedad de Bemol, cuando la Cantoría es de Bequadrado, como ésta cuando la Cantoría es Bemol, y tan diatónica es la una en su jurisdicción como la otra en la suya. . . . .

. . . . . .

Pues ahora bien ¿diremos acaso con razón, siendo el sistema el mismo, los mismos tonos, el mismo *saeculorum* de ellos, las mismas cuerdas finales, que el Tesoro carece de toda señal indicante del tono que es? — No por cierto; porque si nosotros tenemos claves y signos para el conocimiento y proceder de las Cantorías, los antiguos (en su modo) también, porque en cada cuerda del sistema tenían una clave u signo infalible, por donde cantaban con la misma seguridad que nosotros por los maestros; y es cosa muy sentada y cierta el ser los signos claves universales; mas, para confirmación del asunto.

Pregto. — Letra sobre que canta el coro ¿no es Salmo? Sí; y todo el Salmo ¿no es cantado bajo del *saeculorum* que se señala en el que fuere? también. El *saeculorum* que señala el Tesoro ¿no es el de 6° tono? No admite duda. El dicho tono ¿no tiene su casa y asiento en el signo de *F*? Es innegable. Las cuerdas o voces que proceden de él ¿no se cantan por la propiedad de Bemol (según nosotros), y en lo antiguo por el tercer tetracordo? Es muy cierto. ¿No es tan diatónico y natural éste cuando rige la cantoría como cuando es regida por el signo *g*? No se puede negar. ¿Se podrá decir en verdad, en vista de todo lo dicho, que el texto carece de toda señal indicante de su canto? No por cierto.

Luego, atendidas todas las circunstancias, es forzoso confesar ser legítima la inteligencia dada al texto, y no la que resulta de los demás signos.

Dirás : en las cantorías que carecen de *saeculorum* (que sin duda son muchas) ¿qué es lo que se ha de observar para su conocimiento perfecto? — Respondeo : Si eres cantollanista solamente, aunque seas muy diestro, poco podrás entender de lo que se ve en los libros antiguos; pero si haces estudio muy particular del modo con que cada tono procede en su diapasón, por sus especies mayores y menores, con mucha facilidad encontrarás lo que deseas.

Observa y guarda esta noticia; mira que es infalible:

Todo esto, me dirás, está muy bien; mas cómo es fácil entender los varios y diversos modos de caracteres con que los antiguos escribían sus cantorías. Respdo. muy claramente, porque ésta en realidad, no es variación sustancial; y si no, por ejemplo ¿dejará de ser primer tono perfecto porque sea apuntada en este género u en otro de caracteres? No por cierto; la dificultad está en que sepas examinar si la final es en *d*, por sus ascensos, descensos, cláusulas principales, intermedias, o *a*, que es de lo que tengo prevenido hagas estudio muy particular, pues sin él, como he dicho, nada conseguirás.

Vengamos ya a tratar de las señales con que está apuntado el Tesoro y de las notas de su fiel correspondencia, sobre lo cual ocurre una dificultad no muy pequeña. Digo así:

Patente es a todo facultativo cantollanista, que las figuras o notas de cantollano ni se pueden aumentar ni disminuir, como consta de su mejor definición. En muchas partes de la construcción del Tesoro se ve estar disminuidas; luego no están según arte.

Rdeo. distinguiendo la mayor : Quando es puro cantollano lo que se canta, concedo; cuando es canto mixturado, niego; y séanme testigos de esta negación cuanto hay escrito de himnos, secuencias y otras muchas cosas.

Replícase : lo que canta el texto es la entrada y *saeculorum* del sexto tono enteramente, como queda arriba dicho : la puntuación de todo *saeculorum* no es de otra manera que con figuras llanas; luego es de ningún valor la distinción dada.

— Resp° distinguiendo la menor : sus figuras llanas en la apariencia, concedo; en la realidad, niego, porque todo *saeculorum* está sujeto a la letra, y ésta le altera o disminuye, según lo largo o lo breve de las dicciones que se presentan.

Últimamente, para proceder con toda claridad, se ha de tener entendido que el muzárabe, o Gothico, siempre es mixturado y regido bajo de la consideración del tiempo o compás binario o ternario, y para su plena inteligencia, daré las reglas siguientes, las cuales no admiten excepción alguna, tomando por norte las mismas señales del texto.

1° Todas las figuras sueltas, aunque sean diversas en la pintura, como se ve a los números 1 y 2, son semibreves, y vale cada una un tiempo o compás.

2° Las que hacen atadura de dos, o cuatro, disminuyen su valor por mitad, de forma que, entre dos atadas componen una semibreve.

Hállanse en el texto de seis modos, como se ve a los números 3, 4, 6 y 7 y a las letras *m* y *q.*; pero con esta diferencia, que sola la que se ve bajo el n° 4 es la que ata 4 figuras iguales, sea colocada como quiera.

Y aunque las de las letras *m* y *q* atan otras cuatro cada una, se ha de entender ser las dos primeras mínimas, y las otras dos semibreves, al modo que nosotros, en el tiempo menor damos valor doblado a las figuras que vienen igualmente atadas a dos semibreves.

3° La que está bajo del n° 12 es breve. Lo primero porque allí media el verso; y lo segundo, para hacer un breve descanso, como para volver a proseguir; y la última, que está bajo de la letra *q* es también breve, porque en él da fin la obra.

Nada de lo dicho acerca de las reglas dadas es mío : todo es del celebérrimo incógnito músico en un mapa *De omnibus figuris musicis antiquis, tam organicis quam planis, a saeculo Salvatoris nostri secundo ad saeculum decimum quintum inclusive.*

Hasta aquí, no sé si bien he cumplido con lo mandado por V. Excia.»

El fin de este documento se refiere al canto eugeniano, se insertará con el número tercero, en el segundo Apéndice.

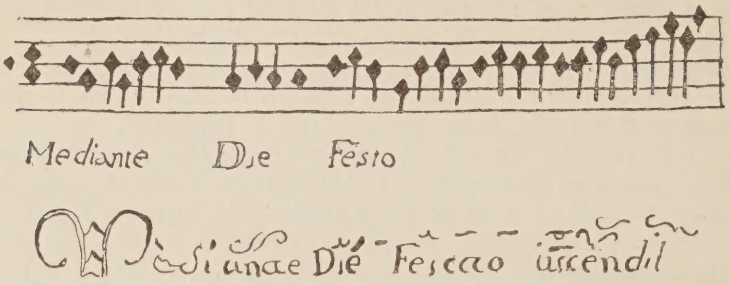
2. — Teoría del obispo Fabián y Tuero

En el siglo XVIII se notan dos intentos de restauración de las melodías mozárabes. El primero es el del obispo Fabián y Tuero, el cual, en su edición de la *Missa gothica seu Mozarabica* (1), tiene unas *Explanationes ac dilucidationes*, a guisa de prólogo,

(1) Angelópoli (Puebla de los Ángeles, MDCCLXX, Bibl. Nac. Madrid).

en donde entabla un estudio de los neumas mozárabes, pero con tan mal pie, que, a pesar de todas sus especiosas cabilaciones, no es dado sacar nada en limpio, y sí mucho embrollo de ideas. Ese libro es hoy día muy raro, y la parte que al canto se refiere, merece ser aquí citada, no para aprender nada en ella, sino para ver hasta dónde pudo llegar la aberración de ciertos músicos.

En la pág. 79 pone un ejemplo de notación visigótica, por cierto muy mal copiado, y encima de él, una traducción que le parece ser la verdadera, o al menos aproximada, aunque dista tanto de lo uno como de lo otro. He aquí el ejemplo (1):



A continuación viene el texto explicativo de su sistema hermenéutico, que empieza así:

«Verba haec cum notis musicae et caracteribus gothicis excerpta fideliter sicut ex Missali Manuscripto quod asservatur in Bibliotheca Toletana, scrinio 30 n° 1, in Missa quae denominatur MEDIANTE DIE FESTO ad Confractionem Panis.

Et ut figurae musicae cognoscantur, simulque ad notas nostri temporis eodem valore reducantur, advertendum prius est, saeculo nono (quod redolere videntur tam ipsi caracteres quam notae) cantum clave et tempore caruisse, et Cantores ad vocis concentum dirigi a systemate maximo certis signis, quibus dignoscebatur quando ascensus vel descensus vocis fieri deberet; aliquando lineis rubri et caerulei coloris utebantur, et aliquando absque lineis per ipsam notarum distantiam, jam per magistri vocem prius auditam dirigebantur. Ob hoc fatendum merito est, cantum illis temporibus non ad certas regulas lineas et claves ut hodie, fuisse adstrictum, imo rudem et informem dici posse quoad notas, licet cantus revera melodicus et suavis esset.»

Hasta ahora no hemos pasado de la corteza. Pero, antes de proseguir, desearíamos nos hubiera dicho Tuero en dónde vió él aquellos cantorales mozárabes del siglo nono ya con líneas de diversos colores. No los pudo ver, por cuanto estaban muy lejos de existir.

Vengamos ya al fondo de la cuestión. Prosigue Tuero, con tranquilidad pasmosa:

«His igitur praelibatis, clavis FEFAUT assignatur Missae MEDIANTE DIE FESTO hac scilicet ratione quia cantus ascendit ultra LA, MI, RE. Et ob hoc in tertia linea collocatur, ut detur locus absque augmento ascensui de Cc, SOL, FAUT.»

Asentado este principio tan peregrino para encontrar la clave, pasa a la interpretación de los diversos neumas:

(1) Reproducido de Riaño, l. c., p. 139.

«Primum punctum hujuscemodi figurae aequivalet FE brevi semi, quia antiquitus ita figurabatur semibrevis solutus. Secundum punctum hujuscemodi fugurae aequivalet MI semibrevi, ita enim appingebatur. Tertium et quartum hujuscemodi figurae aequivalent quinque punctis ligatis; ex iis primum et secundum sunt FEFAUT, GESOLRÊUT et FEFAUT. Quatuor priora minima sunt propter ligamen; quintum seu ultimum est semibreve propter descensum et syllabae finem. Quintum hujus figurae supponit tres semiminimas, scilicet ELAMI, FEFAUT et ELAMI.»

Discurre, después, por las demás figuras, y dice, por fin, y decimos también con él:

«Nimis longum esst caeteras figuras explicare; sat sit aliquas indicasse : libenter recognoscimus nostram imbecillitatem ad Notas tam obscuras et a nostro saeculo remotas declarandas : nonnulla etiam vitio et defectui scriptorum tribuenda sunt et ignorantiae nostrae parcendum.»

Todo lo que Tuero confiesa de su ignorancia acerca del punto que trata de esclarecer, es muy cierto.

A un acento grave le hace más alto que el siguiente agudo. A un podatus y a una clivis les atribuye cinco notas cuando sólo tienen cuatro. La quinta figura de que él habla, en vano se busca, tal cual él la transcribe, en ningún códice musical mozárabe de ninguna escuela y de ningún siglo.

También escribió algo sobre esta materia Manuel Pérez Calderón, fraile mercedario, en su *Explicación de sólo el canto llano.* A la que añade las cuerdas de *alamire gsolreut, ffaut,* y la que usa la iglesia de Toledo, llamada cuerda toledana. Contiene, asimismo, todas las antífonas, lamentaciones, etc., de los tres días de tinieblas. Dispuesto por Isidoro López. (Madrid, 1779, in 4.°.)

II

EL CANTO EUGENIANO O MELÓDICO

1. — Algunas notas históricas

Todos los que tratan de la música eclesiástica de Toledo suelen distinguir muy bien entre el canto *llano* y el canto *melódico* o simplemente *melodía*, que llamaban también *eugeniano* por su corrector san Eugenio.

El canónigo toledano Vallejo (1), que nos dejó manuscrita una *Disertación sobre la música*, al tratar, en el art. II, del canto eugeniano, dice que don Bernardo, arzobispo de Toledo, fué quien lo repuso en sitial de honor en la catedral toledana; y, a renglón seguido, aduce las razones que a ello le moverían; ninguna de las cuales llega a convencer, y hasta puede dudarse si fué don Bernardo quien introdujo el mal llamado canto eugeniano en la I. Primada. ¿Cómo se puede suponer que «ese tono gracioso y delicado» se usase entre los cluniacenses, o que «él le hubiese notado en alguna liturgia de Roma?», o que le pareciese que, siendo una prolación continua de vocales, era más fácil para que se fuesen acostumbrando a cantar los niños de coro?» Esta última conjetura es, en mi concepto, más fuerte que las otras, si se tiene presente que don Bernardo, entre los servidores del culto, puso niños de coro, que en este canto, por su sencillez, se instruyen luego, y que, por esta razón, se ha señalado a esta especie de música participación tan corta en el oficio. Con efecto : sólo en los versículos y responsorios de las horas, en los graduales de las misas y en las antífonas de las ferias tiene en que emplearse la melodía. Hasta aquí Vallejo.

Todas esas conjeturas, no obstante las autoridades que cita, nos parecen descabelladas e inconsistentes; porque, ¿cómo es posible que don Bernardo, que tanto bregó por ver abolido nuestro rito, quisiese ahora conservar su canto, máxime cuando los textos litúrgicos no concuerdan con los del rito romano implantado entonces en España? Y si ese canto se estilaba entre los cluniacenses, y si lo oyó don Bernardo en alguna liturgia de Roma, ¿cómo puede ser y llamarse *canto eugeniano*? Y por lo que hace a la mayor facilidad que para su ejecución tendrían los seises, ¿quién ignora que el canto gótico, corregido por san Eugenio II en el siglo VII, es un canto que tiene todo el genio del canto romano, y que para esa prolación continua de vocales tantos ejemplos tenían en uno como en otro canto? Pocas veces es dado leer de fila tantos y tamaños despropósitos.

Y, tras de éstos, viene otro : «También considero, dice, como privativo de este canto (eugeniano, se entiende) el desempeño de algunas ceremonias antiguas de la Iglesia, como son la de la Sibila y pastores de Navidad; pues que, aunque en ellas concurren cantolla-

(1) *Historia de la música en Toledo;* ed. del P. Luciano Serrano, O. S. B. (Madrid, 1907).

nistas y cantores con canto figurado y mixto, yo diré cuál es la causa de la introducción, después de referir la ceremonia de los pastores como la trae Arcayas, pues la de la Sibila la trataré en otra parte.»

Y describe Vallejo, a renglón seguido, el drama de los pastores, tan popular en toda la Edad media, y, sobre todo, en las iglesias de Francia. Piensa, asimismo, que esa ceremonia fué «privativa del *canto eugeniano*, como se infiere de las respuestas latinas *Vidimus Dominum* (1), que en este canto se conserva, y aun se vió precisado a partir su corto caudal con el figurado. Así «que esta función era privativa de los melódicos y cuando más, asociada a los cantollanistas, sin perjuicio de emplear también a los cantores».

* * *

Existen en la Biblioteca provincial de Toledo, a más de los documentos citados, varios papeles de canto toledano con estos títulos : «Missa gothico muzárabe al Sacratísimo Cuerpo de N. S. J. C., que se ha de cantar el día del presente mes de Abril ante la Catholica Magestad del Señor D. Carlos Tercero (que Dios guarde) en la Capilla del Corpus Christi de la Santa Primada Iglesia. Reducida del góthico a figurado del presente tiempo por D. Jerónimo Romero Avila, Presbítero Racionero Claustrero y Maestro de Melodía de la misma Santa Iglesia. Año de 1776.» (2)

Debió ser una misa a cuatro voces, pero el papel sobre el cual figura como cubierta lo transcrito, es de tiple, faltándole los restantes.

Otro legajo de la misma biblioteca lleva este título : «Misa Canto Gothico, o muzárabe, para el día de la Exaltación de la Cruz, y los Himnos propios de San Lucas y San Torcuato expuestos por Jerónimo Romero Avila, Presbítero, Racionero, Claustrero maestro de Melodía en la Santa Iglesia Primada de las Españas de esta ciudad de Toledo año de 1775.»

Abundan los sostenidos, bemoles, lo cual basta para poder juzgar de su menguado valor tradicional.

Otro documento tráenos, como ejemplo de transcripción, el *Alleluia Christi generatio* (introito de la misa de la Anunciación de la B. V. María, compuesta por san Ildefonso, según reza el documento en latín), y un tercero la antífona *Suscepimus Deus, misericordiam tuam*, que no es sino el introito de la fiesta de la Purificación, según el oficiario antiguo toledano.

Hay, además, en la Santa Iglesia Catedral de Toledo, dos libros de *facistol*, que contienen, en pergamino, bastante bien conservado, el canto que, con el título de eugeniano, cantan los infantes de coro todos los días en la gradual y aleluya de la misa mayor (3). El primer tomo contiene las dominicas y fiestas movibles de todo el año, y comienza,

(1) Es el fin de la antífona primera de Laudes de Navidad en el oficio romano.

(2) Los maestros de capilla, con quienes debió opositar el Racionero Romero, serían don Jaime Casellas, que lo fué desde 1762, y don Juan Rosell, que desempeñó el magisterio desde 1763 hasta 1780,

(3) Muchos de estos datos proceden de un documentado y bien pensado artículo de don RUBIO PIQUERAS, en la revista *Toledo*, año 1918, pág. 122. Ha sido recientemente reproducido en el *Tesoro Sacro-Musical*, año XI, n.º 10.

como el misal romano, por el adviento *Dominica prima Adventus*; el segundo contiene *Propium Missarum de Sanctis*.

«Este libro — dice el amanuense — y los demás que contienen el canto Eugeniano, llamado comúnmente de melodía, se mandaron escribir por el Excmo. Sr. D. Francisco Lorenzana Arzob. de Toledo ... Cuyo canto corrigió, y enmendó los vicios originados por el transcurso de los siglos, y redujo a arte para su perpetua duración D. Jerónimo Romero Avila, Prb. Racionero Claustrero y Maestro de Melodía de la Sta. Iglesia Primada de dicha ciudad, año de 1774.»

Con la obligación de enseñar a otros que al claustrero se impuso, no pudo darse tan de lleno al canto de melodía, y la corta dotación que se le asignó dificultaba cada día más poderse hallar profesor diestro que cumpliese exactamente con la enseñanza de los tres cantos diferentes.

Hubiérase perdido el eugeniano, según conjetura, a principios del siglo XV, si cuando se formalizó nuestra canturia no hubiese entrado a formar parte del oficio. Mas, habiendo de oírse a diario en las horas, y no pudiendo ocultarse los descuidos en el maestro, se mantuvo indemne. Para evitar la novedad y omisiones de enseñanza que pudieran suceder en un canto que la Iglesia tan justamente aprecia por su antigüedad, por su corrector y por su nombre, aun antes de la pérdida de España, se ha distinguido a los capiscoles o chantres; y porque no se siguiese disminución en el culto, acudió el cabildo, año de 1448, al Papa Nicolás V, suplicándole tuviese a bien aplicar al maestro de melodía una de las cincuenta raciones, y Su Santidad vino en reservar los frutos y rentas de una de las cincuenta raciones para el oficio de claustrero o maestro de melodía, con la calidad de *amovible ad nutum*.

2. — Ritmo del canto eugeniano, vulgo melodía, según J. Romero

«Aora se viene como nacido el tratar de nuestro Canto Eugeniano, vulgo Melodía, por no ser de menos estimación y aprecio que el Gothico en todas sus circunstancias, y para dar noticia al mundo de su preciosidad, y de ser esta Santa Primada la única en él la que usa de semejante Canto. Este es de dos modos : de glosa doble y en sencilla; aquella para todo lo que no es ferial, responsorios y tractos; la doble es ésta.

In festo SS. Apostolorum Petri et Pauli, ad Missam. Graduale.

Avisos para cantarlo con perfección.

1° El compás irá a la breve, como apunta; pero no muy acelerado en la glosa doble.

2° Todo lo que se presenta bajo de ambas glosas lo ejecutarás ligado, y nunca picarás punto alguno, porque lo echaste todo a perder.

3° Los trinados, que son los que van señalados así «tri» no han de durar más que lo que dure el valor de la figura sobre que estén, ya sea con puntillo, ya sin él.

4° y último. Jamás harás en punto alguno cosa que desdiga un átomo de lo apuntado, porque la gracia de este canto estriba en esto.

Señor : El dar noticia al mundo de autor y antigüedad del referido Canto, como también de la expurgación que se ha hecho en este último tiempo de él de los vicios

que tenía a causa del transcurso de tantos siglos y su reducción a arte no parece razón que yo lo diga. Dígalo V. Excia., a quien Dios N. S. guarde los muchos años que puede, como se lo suplico.

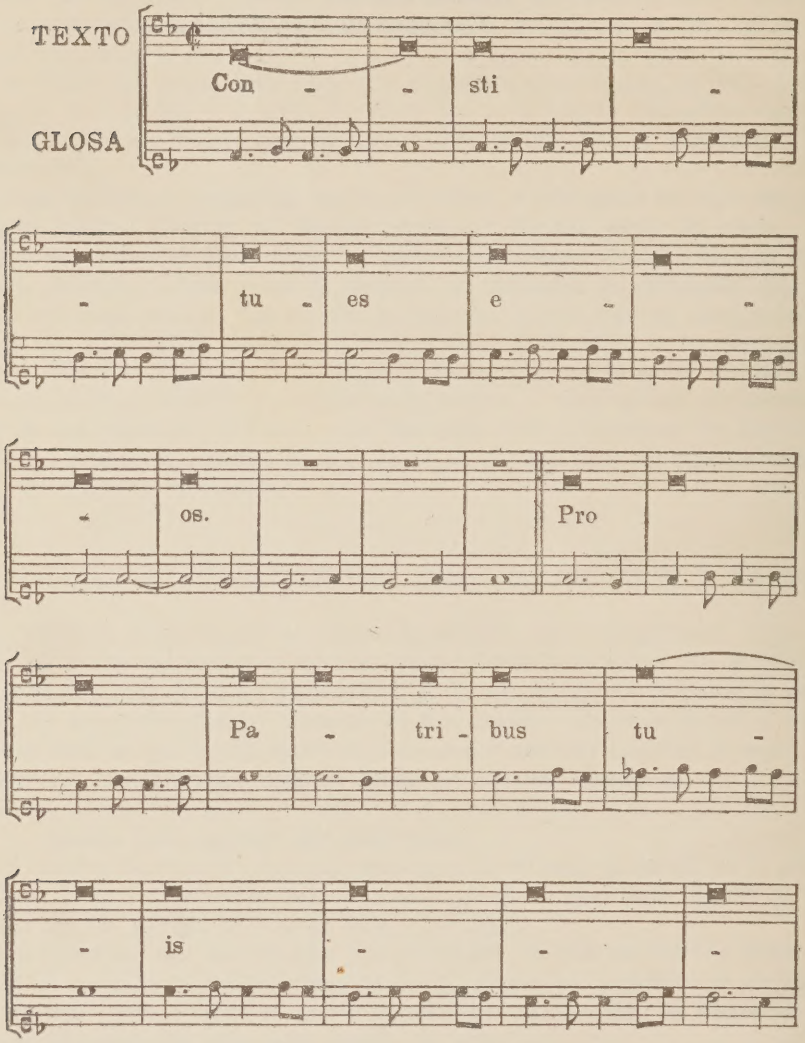
Toledo y marzo, 5 de 1774.

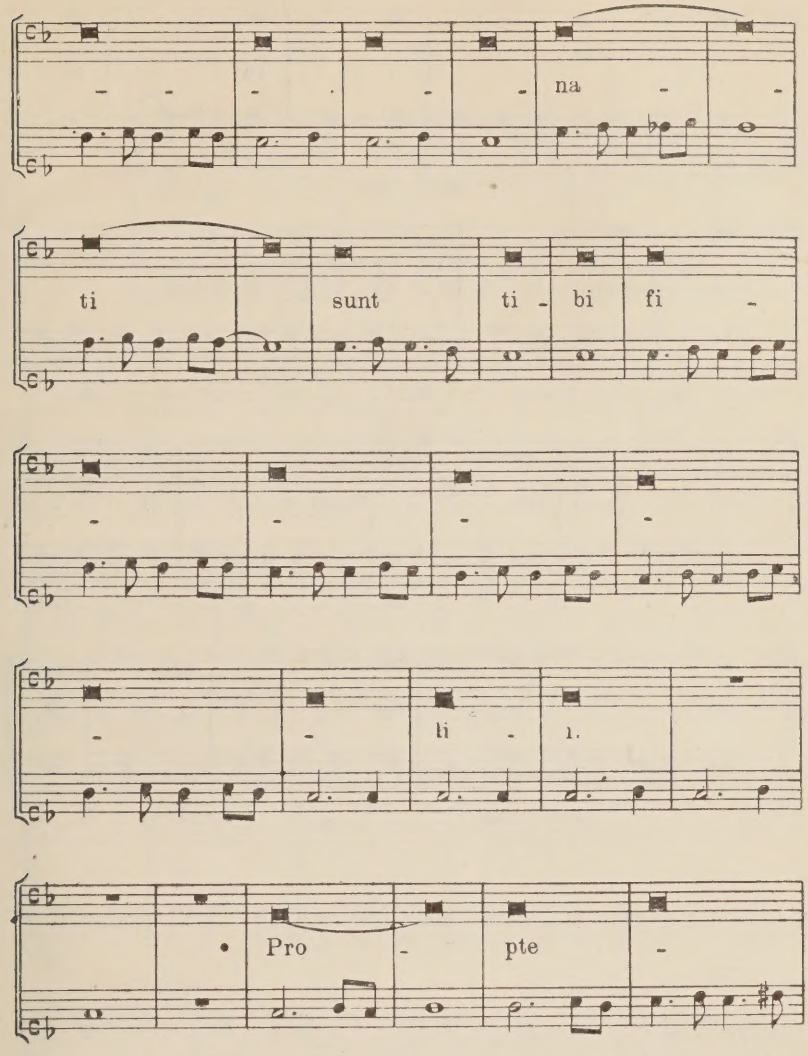
A los pies de V. Excia.

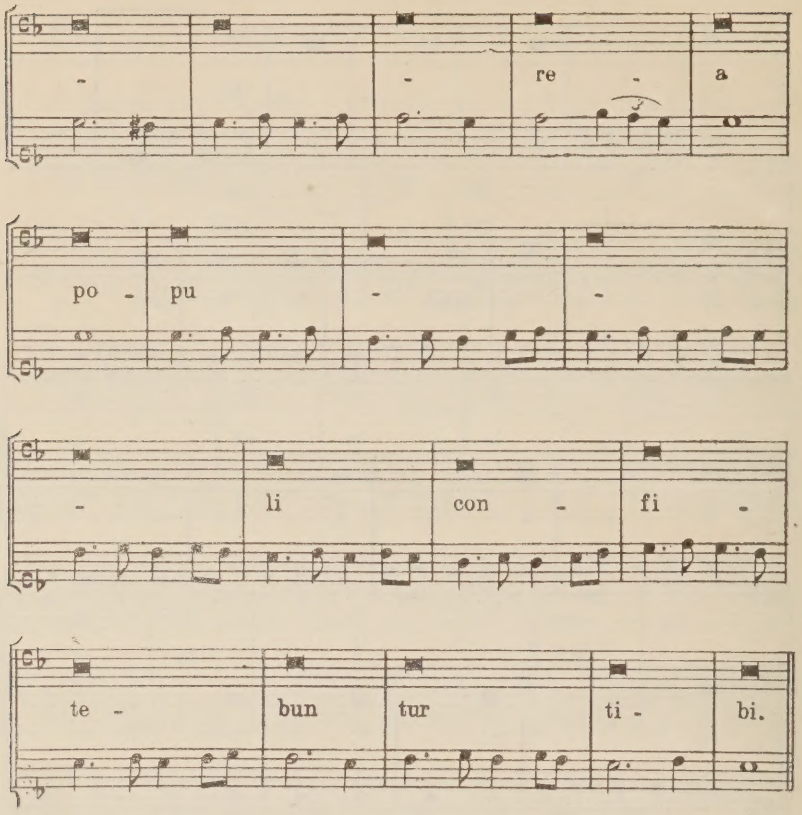
Su más humilde capellán

Gerónimo Romero Avila.»

MODELO DE CANTO EUGENIANO, VULGO «MELODÍA»

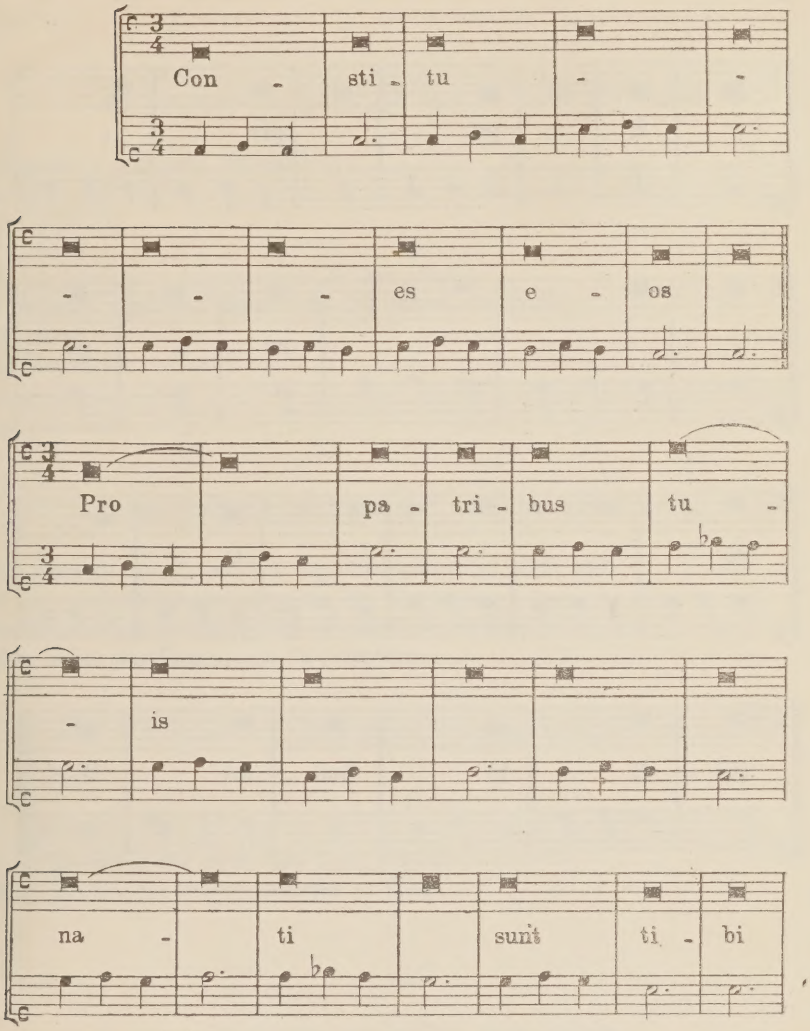


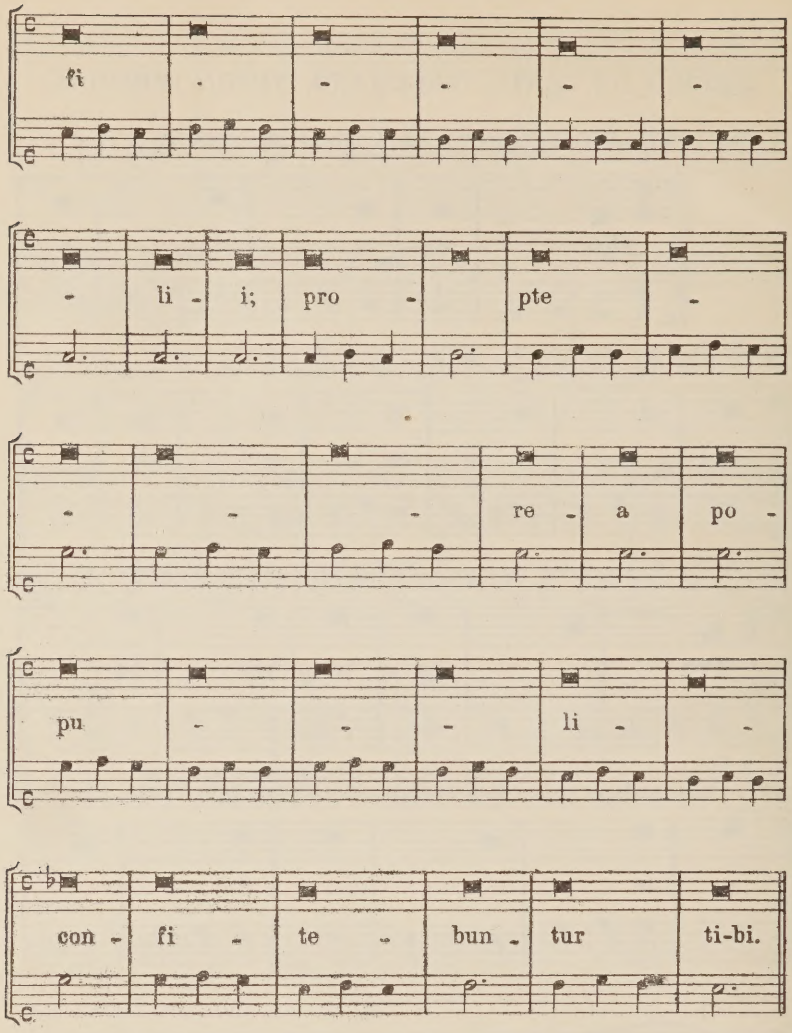

na
ti
sunt
ti - bi
fi
ti -
1.
Pro - pte


-
-
re -
a
po - pu
-
-
-
li
con -
fi -
te -
bun
tur
ti -
bi.

MODELO DE CANTO EUGENIANO, VULGO «MELODÍA»

(La glosa sencilla está sobre el «Tesoro»)




fi
li - i; pro - pte -
re - a po -
pu - - - li - -
con - fi - te - bun - tur ti-bi.

ÍNDICE DE LAS MATERIAS

Caps.		Págs.
	Prólogo	5
	EL CANTO MOZÁRABE EN LA ANTIGÜEDAD	
I.	Melodos y cantores mozárabes	13
II.	Códices mozárabes	18
III.	La notación	40
IV.	La clave	59
V.	Nomenclatura e importancia de las piezas	62
VI.	Veintiuna melodías auténticas del canto mozárabe	66
VII.	El ritmo	83
VIII.	La expresión	87
IX.	Los modos	90
X.	La salmodia	92
	EL CANTO MOZÁRABE DESDE CISNEROS	
XI.	La reforma de Cisneros y los Cantorales del siglo XVI	96
XII.	Valor tradicional melódico de los Cantorales	102
XIII.	Influencias ambrosianas en el canto mozárabe	108
XIV.	Más sobre los Cantorales de Cisneros	114
	APÉNDICES	
	I	
	1. — Memoria del racionero don Jerónimo Romero	143
	2. — Teoría del obispo Fabián y Tuero	145
	II	
	El canto eugeniano o melódico	
	1. — Algunas notas históricas	148
	2. — Ritmo del canto eugeniano, según J. Romero	150